

Valokuvan kosketus –

Ulla Jokisalon teosten haptinen representaatio

Helsingin yliopisto
Taidehistorian oppiaine
Pro gradu tutkielma
Ohjaaja: Kirsi Saarikangas
Tekijä: Marjo Kuula
Lokakuu 201

Tiedekunta/Osasto □ Fakultet/Sektion – Faculty		Laitos □ Institution – Department	
Humanistinen tiedekunta		Filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos	
Tekijä □ □ □ Författare – Author			
Marjo Kristiina Kuula			
Työn nimi □ □ Arbetets titel – Title			
Valokuvan kosketus – Ulla Jokisalon teosten haptinen representaatio			
Oppiaine □ Läroämne – Subject			
Taidehistoria			
Työn laji □ □ Arbetets art – Level	Aika □ □ Datum – Month and year	Sivumäärä □ □ Sidoantal – Number of pages	
Pro gradu -tutkielma	23.10.2012	99	
Tiivistelmä □ Referat – Abstract			
<p>Tutkielma käsittelee Ulla Jokisalon esineellisiä teoksia. Tarkastelen Jokisalon teosten luomaa haptisen representaation luomaa illuusiota. Tutkielman lähtökohtana on havainto siitä että Jokisalon teoksia on vaikea määritellä mihinkään tiettyyn taidemuotoon. Vaikka teosten lähtökohtana on useimmiten valokuva, muuttuvat ne Jokisalon käsissä esineellisiksi teoksiksi. Jokisalo kirjoo, ompelee, leikkaa ja liittää teoksiin saksia, neuvoja ja lankaa luoden Trompe l’œilin kaltaisia erilaisia optisia illuusioita.</p> <p>Jokisalolle on muodostunut vuosien varrella oma henkilökohtainen taiteen kuvasto, jonka esineet muodostavat niiden oman kieliopin. Näiden teosten lähtökohtana on Jokisalon oma elämä, muistot ja muistaminen. Tarkastelen teosten haptista representaatiota ihmisen aistikokemuksien kautta. Koska Jokisalon teokset vaikuttavat katsojaan usealla eri aistilla, tulen käsittelemään teoksia viiden eri aistin: kuulo-, näkö-, haju-, maku- ja tuntoaistin kautta.</p> <p>Ulla Jokisalon esineellisten teosten tarkastelussa otan avukseni haptisen käsitteen, jota lähestyn erityisesti Alois Riegelin (1858–1905) ajattelun kautta. Riegelin mukaan haptinen havainto määritellään yleensä taktiilisen (kosketusaisti), kinesteettisen (liikeaisti), ja proprioseptisen (ruumiin sisäaistimus) aistimusten yhteistoiminnaksi. Haptisessa representaatiossa kuvallinen esittäminen toimii yhdistävänä kudoksena eri aistien ja asioiden välillä. Siinä katse ja kohde lähentyvät toisiaan, vaikka se ei kirjaimellisestikaan merkitse koskemista. Haptinen representaatio viittaa kosketuksen kokemiseen paitsi ruumiin pinnalla myös sen sisällä. Silmin nähty herättää paitsi tuntoaistimuksia myös parhaimmillaan liike ja hajuistimuksia. Jokisalon työt eivät olekaan vain valokuvia, vaan parhaimmillaan kolmiulotteisia kuvalliseen muotoon saatettuja ajatuksia ja tunteita.</p> <p>Ulla Jokisalon teoksista löytyy tarkastelussani elementtejä kuten sanattomuus ja kielettömyys, mitkä ovat se asia, joka houkuttaa katsomaan ja laittaa kauhistuttamaan, mutta myös juuri se vetää puoleensa. Teosten aiheet ovat äärimmäisen yksityisiä, mutta samalla kuitenkin kaikkien yhteisiä. Jokisalon teokset ovat usealla aistilla aistittavia. Katsomme kuvaa, luemme teosnimen, tunnemme saksien teräksen kylmyyden ja niiden terävyyden. Neulat pistelevät sormenpäitä ja langat kulkevat sormiemme lomitse. Valokuvat muuttuvat esineellisiksi teoksiksi, minkä jälkeen haptisen havainnon luova teos avautuu kohti katsojaa ja kutsuu hänet mukaan teokseen. Jokisalon teokset herättävät mielenkiintomme aluksi taidokkaasti luodun visuaalisen ilmeen avulla, minkä jälkeen voimme konkreettisesti tuntea töissä esiintyvien esineiden materiaalisuuden – haptisen representaation.</p>			
Avainsanat – Nyckelord – Keywords			
Ulla Jokisalo, valokuva, käsityötaide, haptinen representaatio, Alois Riegl			
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited			
Humanistisen tiedekunnan kirjasto			
Muuta tietoa – Övriga uppgifter – Additional information			

Sisällys

1. JOHDANTO	3
1.1 Aiheen perustelu ja rajausta – Alkusiivut	3
1.2 Tutkielman kysymyksenasettelu ja hypoteesit.....	7
1.3 Teoreettinen viitekehys ja metodi	8
1.4 Katsaus aiempaan tutkimukseen ja aineistoon.....	9
2. ULLA JOKISALON TAITEEN PUNAINEN LANKA.....	11
2.1 Taiteen aakkoset – keskeinen sanasto.....	11
2.2 Kohti subjektivismia	16
2.3 Esineellisten teosten määrittelyä	19
2.4 Haptisen representaation suuntaviivoja	24
3. AISTEIN AISTITTAVA TAIDE	28
3.1 Katso silmällä kuin helmellä, mutta älä koske.....	28
3.2 Ota silmä käteen ja katso.....	35
3.3 Nuppineuloin kiinnitetyt muistot	42
3.4 Makuasioita.....	51
3.5 Pintaa syvemmälle	60
4. KUUDES AISTI?	69
LOPUKSI – Päättely	77
LÄHTEET JA KIRJALLISUUS	80
LIITE: TEOSKUVAT.....	86

1. JOHDANTO

1.1 Aiheen perustelu ja rajaus - Alkusuomut

Palatessaan lapsuuden muistoihin Ulla Jokisalon (27.1.1955 –) muistin pintaan nousevat kuvat äidistä ja hänen työhuoneestaan. ”Kun suljen silmäni, kuvat tulevat esiin: näen, miten äiti levittää pöydälle kankaan ja alkaa piirtää siihen liidulla, kuinka hän tarttuu saksiin ja leikkaa kankaan valkoisia viivoja pitkin. Äkkiä se on hajallaan, toisistaan erillisinä kappaleina. Äitini jatkaa työtään ompelukoneella ja vähitellen kankaanpalat kiinnittyvät takaisin yhteen, niistä tulee leninki.”¹

Ulla Jokisalon tuotannon keskeisiä teemoja ovat muisti, lapsuus sekä äidin ja tyttären välinen suhde. Samat kuva-aiheet, kuten lapsuudenaikaiset albumikuvat, toistuvat eri yhteyksissä valokuvista ja eri lapsuuteen liittyvistä muistikuvista onkin tullut Jokisalon keskeinen tutkimusalue. Lapsuuden muistot äidin työhuoneesta nostavat esiin vahvoja elämyksiä ja tuntemuksia, jotka muodostavat pohjan Ulla Jokisalon taiteelliselle ilmaisulle. Jokisalon taide on ominaisuudeltaan sekoitus taidetta ja käsityötä. Teoksilla on vahva yhteys valokuvan traditioon, mutta myös perinteiseen karjalaiseen käsityöhön – punakirjontaan.² Jokisalo kuitenkin rikkoo perinteisten käsitöiden valmiita ohjeita, jolloin teosten materiaalit alkavat elää omaa elämäänsä, luoden omia kaavojaan. Jokisalon taidetta voisikin kuvailla kiehtovaksi juuri sen moninaisuuden, yllätyksellisyyden sekä taiteen määritelmiä rikkovan olemuksensa ansiosta.

Jokisalon teokset liikkuvat vahvasti nykytaiteen, tarkemmin valokuvan, käsityön, taidekäsityön, installaatioiden, (valokuva)kollaasien, fotomontaasien ja esineellisten teosten välillä. Useimmissa teoksissa valokuva saattaa olla vain pieni osa valmista teosta. Valokuva mielletään tavallisesti kaksiulotteiseksi pinnaksi, joka on työstetty kameran filmiltä tai muistista valokuvaksi. Jokisalo rikkoo töissään valokuvalla tyypillisen kaksiulotteisuuden lisäämällä ja poistamalla elementtejä teoksistaan. Teoksissa yhdistyy myös esineellisyyden ja ruumiillisuuden teemoja, joita ilmensivät jo 1950-luvun amerikkalaiset abstraktit ekspressionistit.³ Jokisalon teokset

¹ Jokisalo 2001, 82.

² Käspaikka -termin määrittelyä. Käspaikka. Käsityö verkossa [www-sivut](#).

³ Kiviranta 2004, 252–253.

kyseenalaistavat valokuvan 1970-luvulla vallinneen dokumentaarisen perinteen ja sulautuvat ajalle tyypilliseen eri materiaalikoelua ja sekatekniikoita kokeilevaan ajanjaksoon.⁴

Ulla Jokisalo on Pohjanmaalta kotoisin oleva ja tällä hetkellä Helsingissä asuva kuvataiteilija ja alan opettaja. Jokisalon ura on kestänyt jo lähes kolmekymmentä vuotta. Hän opiskeli Taideteollisen korkeakoulun valokuvataiteen osastolla vuosina 1977 – 1983. Jokisaloa pidetään suomalaisen valokuvataiteen uudistajana, oman aikansa ja alansa pioneerina, jonka ansiosta valokuva on noussut Suomessa yhdeksi keskeiseksi taiteen ilmaisumuodoksi.⁵ Jokisalo on palkittu Valtion kuvataidepalkinnolla vuosina 1984 ja 2001 sekä Pro Finlandia palkinnolla vuonna 2011. Jokisalon taide sijoittuu ajallisesti privatisoitumisen ja subjektivismien aikakauteen, 1970–1980-lukujen väliseen taitekohtaan. Taiteen kentällä ja sen sisällä tapahtunut muutos ohjasi myös Jokisalon tuotannon kehityskaarta. Jokisalon taide sai lopullisen suuntansa opiskeluvuosien aikana, jolloin se alkoi muotoutua kohti hänelle tyypillistä ilmaisua, jossa valokuvan ja käsityöelementtien mediat sekoittuvat esineellisiksi teoksiksi.⁶

Tarkastelen tässä tutkielmassa Ulla Jokisalon esineellisten teosten *haptista representaatiota* – taideteosten kokemista usealla eri aistilla, niin ruumiin pinnalla kuin myös sen sisällä. Haptisessa representaatiossa silmin nähty herättää paitsi tuntoaistimuksia myös parhaimmillaan liike- ja hajuaistimuksia.⁷ Jokisalon valokuvat voivat herättää katsojassa voimakkaitakin fyysisiä tuntemuksia. Nykytaide ei vetoakaan pelkästään näköaistiin, vaan myös kehon muistiin ja ajatteluun.⁸ Ympäristön voi kokea eri muotoina, väreinä, mittasuhteina, ääninä, hajuina, makuina, pintoina tai painoina. Ihminen kokee tilan, ajan ja paikan moniulotteisena kokonaisuutena. Näihin käsitteisiin liittyy kysymys ympäristön havainnon kompetenssista.⁹ Ympäristö voidaan kokea jopa koko kehon vastaanottamina värähtelyinä.¹⁰ Samalla tavalla kuin koemme ympäröivää maailmaa, katsomme ja koemme myös taidetta.

⁴ Kiviranta 2004, 253.

⁵ Ks. Halmetoja HS 31.3.2011; Skenet: Näyttelyt. Verkkolehti Skenetin [www-sivut](http://www.skenet.fi).

⁶ Kauranen 1995, 54.

⁷ Johansson 2010, 208.

⁸ Sederholm 2004, 10.

⁹ Anttila 1993, 38.

¹⁰ Anttila 1993, 41; Gangon 1985.

Taide herättää tunteita, muistoja ja oivalluksia – ja parhaimmillaan myös fyysisiä eri aisteilla tunnettavia tuntemuksia. Maurice Merleau-Ponty (1908–1961) korostaa aistien vuorovaikutusta: ”Aistihavaintoni ei täten ole annettujen visuaalisten, taktiilisten ja auditiivisten aineiden summa: minä havaitsen kokonaisella tavalla, koko olemuksellani; minä tajuan jonkin asian tai esineen ainutlaatuisen rakenteen ja ainutlaatuisen olemassa olemisen tavan, joka puhuttelee kaikkia aistejani samanaikaisesti”. Merleau-Pontylle yksi aisti ei ole toista tärkeämpi. Ne kaikki toimivat yhdessä.¹¹

Tällaista monella eri aistilla kokemista kutsutaan myös haptiseksi havainnoksi. Ulla Jokisalon esineellisten teosten tarkastelussa otan avukseni haptisen käsitteen, jota lähestyn erityisesti Alois Rieglin (1858–1905) ajattelun ja sen lisäksi muita aihetta soveltavan kirjallisuuden kautta. Haptinen havainto määritellään yleensä *taktiilisten* (kosketusaisti), *kinesteettisten* (liikeaisti) ja *propriaseptisten* (ruumiin sisäaistimus) aistimusten yhteistoiminnaksi. Haptisessa representaatioissa kuvallinen esittäminen toimii yhdistävänä kudoksena eri aistien ja asioiden välillä. Siinä katse ja kohde lähentyvät toisiaan, vaikka se ei kirjaimellisesti merkitse koskemista.¹² Keskeinen kiinnostuksen kohteeni on juuri teosten moniaistisen kokemistavan pohtiminen. Minkä takia teokset voi tuntea sisällä ruumiissa pelkästään katsomalla niitä?

Tutkielman lähtökohtana on havainto siitä, että Jokisalon teoksia on vaikea määritellä mihinkään tiettyyn taidemuotoon. Vaikka teosten perustana on useimmiten valokuva, muuttuvat ne Jokisalon käsissä lähes esineellisiksi teoksiksi. Jokisalo kirjoo, ompelee, leikkaa ja liittää teoksiin saksia, neuvoja ja lankaa luoden *Trompe l’œil*¹³ kaltaisia erilaisia optisia illuusioita. Esineellisten teosten monikerroksisuus korostuu niiden moniaistisessa tulkintatavassa. Teokset voi kokea kaikilla aisteilla – emme vain katso niitä, vaan katseen koskettaessa valokuvan pintaa silmä myös konkreettisesti koskettaa ja tuntee teoksen materiaalisuuden.

¹¹ Pallasmaa 2002, 10; Merleau-Ponty 2002.

¹² Johansson 2010, 211.

¹³ *Trompe l’œil* on ranskalainen termi ja se tarkoittaa silmää harhauttavaa. Tyyli kehittyi varhaisrenessanssin maalauksissa esiintyneistä yksityiskohdista suuriksi arkkitehtuuriin liittyviksi elementeiksi. Nykyisin *trompe l’œil* on yleisesti käytetty tehokeino muun muassa seinämaalauksissa ja museoiden dioraamoissa. Tyypillinen *trompe l’œil* -seinämaalaus on ikkuna, ovi tai eteinen, joka luo optisen vaikutelman todellista laajemmasta tilasta. Stewen 2004, 10.

Vaikka Rieglin 1900-luvun alussa esittämät ajatukset haptisuudesta koskivat ennen muuta maalaustaidetta, voidaan haptisuuden käsitettä soveltaa myös laajemmin kuvantutkimukseen. Hanna Johansson kartoittaa artikkelissaan *Liikkuvan kuvan materiaalisuus ja haptinen representaatio* haptisuuden käsitteen soveltamisesta eri tutkimusalueille. Haptisuudesta on Johanssonin mukaan puhuttu erityisesti juuri elokuva- ja videotaiteen yhteydessä. Esimerkiksi yhdysvaltalaiset taidehistorioitsijat Laura U. Marks, Emma Wilson ja Antonia Lant ovat koetelleet haptisuuden mahdollisuuksia liikkuvan kuvan esityksissä.¹⁴ Rieglin teos *Die spätrömische Kunstindustrie* (1902) oli myös aikanaan merkittävä, mutta myös ristiriitoja herättävä lähde saksalaiselle filosofille ja kirjallisuudentutkija Walter Benjaminille.¹⁵ Johansson näkeekin Benjaminin näkemysten haptisesta ja optisesta luennasta avanneen tilaa uudennlaisille haptisille tulkinnoille.¹⁶

Laura U. Marks tutkii kirjassaan *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses* (2000) elokuvataiteen haptista visuaalisuutta. Marks analysoi elokuvataiteen monikulttuurisuuteen liittyviä teemoja kuten esimerkiksi pakolaisuutta, diasporan kokemusta ja kulttuuristen vähemmistöjen muistoja. Hänen mielestään elokuvalla on mahdollisuus vaikuttaa aisteihin ja tunteisiin, koska se ei ole ensisijaisesti kielellistä, eikä se noudata samoja periaatteita kuin kirjoitettu teoria. Elokuva tarjoaa katsojalle kokemuksen, joka on samanaikaisesti älyllinen, tunteellinen ja aisteihin vetoava.¹⁷ Marksin mukaan elokuvan on helpompaa luoda haptisia tuntemuksia nopeasti vaihtuvan kuvan avulla, valokuvan ollessa vain yksi hetki, yksi kuva, jonka tehtäväksi jää saada aikaan kaikki mahdolliset tunnetilat.¹⁸ Haptinen on tärkeä representaation muoto kuitenkin myös valokuvan tutkimisessa. Tästä syystä Jokisalon teosten haptisen representaation tutkiminen on haastavaa, mutta juuri sen haasteellisuus tekee siitä mielenkiintoisen tarkastelukohteen.

¹⁴ Johansson 2010, 210.

¹⁵ Benjaminin näkemyksen mukaan mekaanisesti tuotetuista teoksista katoaa taideteoksia ympäröivä erityisyyden aura. Samalla modernit teokset kuitenkin tarjoavat uudenlaisen havaitsemisen tavan. Benjaminille haptisuus liittyy erityisesti hänen oman aikansa moderniin, mekaanisesti tuotettuun elokuvataiteeseen. Johansson 2010, 210; Benjamin 1989, 144; 162.

¹⁶ Johansson 2010, 210.

¹⁷ Marks 2000, xiv – xvi.

¹⁸ Marks 2000, 155.

Jokisalon teoksissa toistuu mielestäni kiinnostava monikerroksisuus ja eri taidemuotojen, kuten korkean ja matalan taiteen yhdistäminen sekä uuden ja vanhan (materiaalit ja esineet) kohtaaminen. Jokisalon teoksista löytyy tarkastelussani elementtejä kuten sanattomuus ja kielettömyys, jotka ovat se asia, joka houkuttaa katsomaan ja laittaa kauhistuttamaan, mutta myös juuri se vetää puoleensa. Teokset ovat turvallisia mutta kamalia, ja niin tutut asiat muuttuvat niissä pelottaviksi. Tuula Karjalaisen mielestä Jokisalon teosten aiheet ovatkin tekijälleen äärimmäisen yksityisiä, mutta kuitenkin lopulta kaikkien yhteisiä. Tästä syystä niihin on helppo samaistua tai lopulta loitontua entisestään.¹⁹ Työt eivät myöskään ole pelkkiä valokuvia, vaan käsityötaidetta²⁰, ja myös toisaalta taidekäsityötä²¹. Jokisalon taidetta haptisen representaation läpi katsoessa voi tuntea käsissään saksien teräksen kylmyyden, terävyyden tai painon. Neulat pistelevät sormenpäitä ja langat kulkevat sormien lomitse. Jokisalon työt eivät olekaan vain valokuvia, vaan parhaimmillaan kolmiulotteisia kuvalliseen muotoon saatettuja ajatuksia ja tunteita. Ne ovat monilla aisteilla aistittavia – teokset on tehty niin silmälle kuin mielelle.

1.2 Tutkielman kysymyksenasettelu ja hypoteesit

Tarkastelen Ulla Jokisalon teosten haptista representaatiota ihmisen aistikokemuksien kautta. Koska Jokisalon teokset vaikuttavat katsojaan usealla eri aistilla, tulen käsittelemään teoksia analyysiluvussa kolme (3) viiden eri aistin: kuulo-, näkö-, haju-, maku- ja tuntoaistin kautta. Nämä aisteihin vertautuvat teosanalyysit muodostavat tässä järjestyksessä kolmannen luvun teosluennat. Pohjaan analyysissa myös Jokisalon taiteen aakkosiin, sen omintakeiseen kielioppiin, jota esittelen tarkemmin luvussa kaksi (2). Näkökulmani avulla pyrin hahmottamaan teosten monikerroksellista, esineellistä olemistapaa ja niiden herättämiä ihmiskehon tunteita ja tuntemuksia – optisia, taktiilisia ja haptisia aistimuksia. Luvussa neljä (4) syvennyn edelleen kolmannen luvun

¹⁹ Karjalainen 2001.

²⁰ Käsityötaide juontaa juurensa käsityön perinteestä, mutta ilmentää tänä päivänä sellaista herkkyyttä ja voimaa, että sitä voidaan pitää esteettisesti täysin itseriittoisena ja siksi yhtenä kuvataiteen lajina. Ihatsu 2004, 44.

²¹ Käsityön piiristä erityisesti taidekäsityö sekä taideteollisuus eli muotoilu halutaan nähdä usein korkeataiteena ja kuvataiteena, varsinkin instituutioiden, kuten museoiden, yhdistysten ja oppilaitosten luokitteluissa. Taiteeksi kutsumisen avulla halutaan kohottaa näiden arvoa ja arvostusta sekä korostaa luovuutta, yksilöllisyyttä, vapautta ja ilmaisuvoimaa. Heinänen 2007, 97.

teosanalyysissä ilmenneisiin teemoihin haptisesta representaatiosta ja ruumiillisesta aistihavainnoinnista.

Ulla Jokisalon taide on tutkimuksen arvoinen, koska aikaisempi tutkimus on keskittynyt hyvin vahvasti samojen näkökulmien, kuten nais- ja sukupuolentutkimuksen alaisuuteen. Tutkimuskysymykseni ja näkökulmani syventävät teosten luentaa uudelle teoksesta ulospäin suuntautuvalle tasolle, kuitenkin jatkaen analyysia edelleen syvemmälle aina ihmiskehon aistimusten eri tasoille. Aikaisemmat tutkimustulokset toimivat siis oman työni innoittajana ja lähtökohtana, pohjana tarkemmalle analyysille niiden haptisesta representaatiosta.

Millä tavoin kuva kurottautuu kohti katsojaa? Minkä takia teokset voi kokea hyvin henkilökohtaisesti, kuin omana elämäkertanaan? Ja taas toisaalta, miten näiden teosten haptinen representaatio vaikuttaa useamman eri aistin voimin? Millaisia ovat nämä teokset, jotka vaikuttavat hyvin henkilökohtaisella ja yllättäen kollektiivisellakin tasolla, mutta myös fyysisiä tuntemuksia aikaansaavalla tavalla?

1.3 Teoreettinen viitekehys ja metodi

Tutkimuskysymykseni ovat syntyneet analysoitavaksi taiteilija- ja teoslähtöisesti. Koska Ulla Jokisalon taidetta on näkökulmiltaan tutkittu hyvin rajallisesti, lähinnä vain nais- ja sukupuolentutkimuksen ja psykoanalyttisten näkökulmien kautta, koen, että teoksia tulisi voida analysoida muutenkin kuin tekijän henkilökohtaisiin intentioihin viitaten – etenkin siksi, että teosten taustat ovat erityisen selvästi kaikkien luettavissa.²²

Aikaisempien tutkimusten tulokset kertovat teosten syntyhistoriasta; siitä, mitkä seikat johtivat niinkin henkilökohtaisten asioiden käsittelyyn, ja niiden herättämistä tuntemuksista. Jokisalon tuotanto onkin hyvin henkilökohtaista ja sisältää kuvauksia suoraan hänen omasta elämästään. Lapsuudessa koetut traumat, niin taiteilijan ja hänen äitinsä, vaikuttavat vahvasti teosten taustalla.

Tässä teoslähtöisessä työssä tuen ajatteluani Hanna Johanssonin tapaan kirjoittaa ei niinkään taiteesta vaan taiteen *kanssa*. Väitöskirjassaan *Maataidetta jäljittämässä*.

²² Jokisalo 2001, 80–90.

Luonnon ja läsnäolon kirjoituksia suomalaisessa nykytaiteessa 1970–1995 (2004)

Johansson lähtee liikkeelle lontoolaisen Goldsmith Collegen taidehistorian ja visuaalisen kulttuurin professori Irit Rogoffin ajatuksesta taiteen kanssa kirjoittamisesta, jossa ei tähdätä kohteen haltuunottoon tai sen objektiksi asettamiseen.²³ Rogoff kuvaa taidetta tutkimuksensa keskustelukumppaniksi, jossa taiteen kanssa kirjoittamisesta tulee eräänlainen performatiivinen tapahtuma, joka sen sijaan, että selvittäisi taiteen tekemisen taustalla olevia erilaisia intentioita, tuottaakin seurauksia. Näitä Rogoff nimittää *dekonstruktioiviksi strategioiksi*.²⁴ Tutkimukseni kohteena eivät ole taiteilijan henkilökohtaiset tunteet tai ajatukset hänen omasta elämästään, vaan teosten kautta ilmenevät tuntemukset – miten haptinen representaatio tuntuu teosta katsottaessa. Ensisijaisesti olen kiinnostunut kuvailmaisun ja ennen muuta kuva-analyysin ulottuvuudesta kehon eri aistialueilla. Johanssonin väitöskirjan tavoin työni on kehittynyt askel askeleelta taiteen kanssa kirjoittaessa ja tutkimuskysymykseni onkin kulkenut työn mukana vailla yksityiskohtaista suunnitelmaa.²⁵ Toisin sanoen tutkimukseni on muodostunut, Johanssonin sanoja lainatakseni, sitä tehdessä teosten *kanssa* kirjoittamisen aikana.²⁶

1.4 Katsaus aiempaan tutkimukseen ja aineistoon

Jokisaloa on aiemmin tutkittu lähinnä nais- ja sukupuolentutkimuksen näkökulmista. Veri ja veriset siteet, äiti-tytär-suhde tai nännipihat teosten elementteinä sekä yleensä (nais)valokuvataiteilijuus ovat vaatineet teosten tulkintaa näistä kyseisistä näkökulmista. Arja Elovirta on käsitellyt Jokisalon taidetta Meilahden taidemuseossa 9.3.–27.5.2001 järjestetyn näyttelyn katalogissa *Ulla Jokisalo: Kuvieni muisti. Vuodet 1980–2000*. Esseessä *Olen samalla kertaa minä ja itseni ulkopuolella* (2001) Elovirta käy läpi Jokisalon taiteen kehitystä vuosien 1980–2000 välillä. Elovirran artikkeli on lyhyydestään huolimatta varsin kattava. Elovirta luo tekstissään kattavan pohjan Jokisalon taiteen keskeisten elementtien kieliopille, joka antaa pohjan luvun kaksi (2) omintakeisia taiteen aakkosia käsittelevälle luvulle.

²³ Johansson 2004, 23.

²⁴ Johansson 2004, 23; Rogoff 2003, 133-134.

²⁵ Johansson 2004, 23.

²⁶ Ibid.

Arja Elovirran toinen artikkeli *Modernismin jälkeen. Palasia valokuvataiteen lähihistoriasta* (1999) ja Kati Lintosen kirjoittama artikkeli *Matka itseen. Suomalaisen valokuvan siirtymiä 1970-luvun lopulta 1990-luvulle* (1999) käsittelevät suomalaisen valokuvataiteen historiaa ja kehitystä modernismin jälkeisellä aikakaudella. Näissä privatisoitumisen ja subjektivismiin aikakautta käsittelevissä teksteissä molemmat kirjoittajat käyttävät Ulla Jokisalon tuotantoa keskeisimpänä esimerkkinä. Jokisalosta tehty aikaisempi tutkimus syventyykin vahvasti henkilöhistorian puolelle. Teoksia on tulkittu muun muassa omaelämäkerrallisina naiseuden kipujen kertomuksina. Ne ovat voimakkaita kertomuksia naiseksi kasvamisesta ja naisena olemisesta. Niissä äidin ja tyttären suhde on nähty problemaattisena, mutta myös voimauttavana elämänmittaisena siteenä.

Aiemmissa tulkinnoissa on päästy syvälle taiteilijan henkilökohtaiseen elämään, aina teosten syntyhistorian alkulähteelle. Jokisalolla kun on tapana kertoa teostensa syntyyn vaikuttaneet syyt hyvinkin avoimesti.²⁷ Tästä johtuen tarkempi psykobiografinen tutkimusnäkökulma saa esille juuri sen, mitä jo aiemmin on tiedetty. Nais- ja sukupuolentutkimus ovat erinomaisia lähtökohtia Jokisalon taiteen tutkimiselle ja taiteen syntyajankohdan osuessa liikkeen kanssa samaan aikaan on tutkimusnäkökulma mitä ilmeisin. Tämän tutkimuksen näkökulmana on syventyä edelleen syvemmälle teoksiin ja sitä kautta edelleen syvemmälle niiden analysoimiseen ja niiden tuntemiseen fyysisesti. Tarkoituksenani ei ole paneutua teosten syntymiseen vaikuttaviin teemoihin, kuten psykobiografisiin tai filosofisiin lähtökohtiin, vaan pyrin pikemminkin tutkimaan sitä, miten taideobjekti koskettaa ilman varsinaista kosketuksen tunnetta. Teosten ulospäin suuntautuva materiaallinen ulottuvuus kutsuu tarkastelemaan materiaalisten teosten toista suuntaa, haptista representaatiota.

Vaikka aihe on herättänyt kiinnostusta eri taiteentutkimuksen aloilla, varsinaista biografialla Ulla Jokisalosta ei ole kirjoitettu. Suurin osa julkaistuista kirjoituksista on pääsääntöisesti artikkeleita aikakaus- ja taidelehdissä, näyttelyluetteloissa ja kokoelmateoksissa. Tästä syystä tärkeä lähde on myös taiteilijan pitämä opastus

²⁷ Ks. Jokisalo 2001, 80–90; Kuvataiteilija Ulla Jokisalon suullinen tiedonanto tekijälle 21.9.2011.

Aikomuksia – Leikin varjolla -näyttelyssään Suomen valokuvataiteen museolla syyskuun 21. päivänä 2011.

Tutkielman empiiriseen aineistoon kuuluu valikoima Ulla Jokisalon teoksia, joita näin Turussa *Leikin varjo* -näyttelyssä Aboa Vetus & Ars Nova -museossa helmikuussa 2011 ja Helsingissä Suomen valokuvataiteen museossa *Ulla Jokisalo: Aikomuksia – Leikin varjolla* -näyttelyssä syyskuussa 2011.

2. ULLA JOKISALON TAITEEN PUNAINEN LANKA

2.1 Taiteen aakkoset – keskeinen sanasto

Aloitamme taideteoksen tarkastelun luomalla katseemme teokseen. Katse koskettaa teoksen pintaa. Lähennymme teosta, minkä seurauksena myös muut aistit heräävät. Okulaarinen, silmään ja näköaistiin keskittyvä taiteen tarkastelu avaa väylän sen ruumiilliselle tarkastelulle.²⁸ Taideteoksen katsominen ja kokeminen on parhaimmillaan moniaistinen kokemus, mikä parhaimmillaan herättää erilaisia tunteita ja tuntemuksia, niin sisäisiä, kuin ulkoisia. Ulla Jokisalon esineelliset teokset herättävät katsojan mielenkiinnon aluksi niiden materiaalisuudella. Teosta katsottaessa eri käsityöelementit sekoittuvat valokuvaan, esineet sulautuvat teoksen sisään tai ulkonevat niistä voimakkaasti. Teosten moniulotteisuus saa myös sisäiset aistit heräämään. Saksien kylmä teräs ja rautainen tuoksu, neulojen pistävät kärjet sormissa ja lankavyöhtien kiristytvä ote sormien ympärillä – teoksien materiaalisuuden voi tuntea syvällä kehon sisällä tai kosketuksina iholla.

Ulla Jokisalo muistelee lapsuuttaan äidin työhuoneella: ”Muistikuvissani voin yhä palata hänen työhuoneeseensa ja seurata hänen työtään. Voin nähdä kankaita ja tilkkuja. Pöydillä on neuloja, lankoja ja sakset. Kaavoja, liituja ja mittanauha. Seinillä riippuvat valmiit leningit ja suuri peili, josta näen kokonaan itseni. Neulat tipahtelevat lattialle...minun tehtävänäni on kerätä ne magneetilla talteen...”²⁹ Visuaaliset muistikuvat äitinsä työhuoneesta ja sen esineistä vaikuttivat syvästi nuoreen taiteilijanalkuun. Mielikuva nuoresta tytöstä keräämässä neuloja äitinsä työhuoneen

²⁸ Johansson 2004, 42.

²⁹ Ks. Lintonen 1997, 274; Jokisalo 2001, 25.

lattialta herättää miellelyhtymän aikuisesta taiteilijasta, joka edelleen kerää oman elämänsä (ja äitinsä) elämän palasia yhteen sulauttaakseen ne lopulta taiteensa sisällöksi. Jokisalo kertoo nauttivansa teostensa käsityömäisyydestä. ”Nautin tällaisesta erilaisia työvaiheita sisältävästä, hitaasta ja kärsivällisyyttä vaativasta työstä. Omalla tavalla se kuljettaa myös tekijäänsä mukanaan.”³⁰ ”Kaikki mitä teen ruokkii tavallaan taiteellista ilmaisuani.”³¹

Tällä tavalla äidin ja tyttären elämät kietoutuvat niin materiaalisella kuin henkiselä tasolla tiukaksi vyyhdeksi.³² Jokisalon muistoissa esiintyvät äidin ammattiin ja työhuoneeseen liittyvät elementit löytyvät suoraan hänen tuotannostaan. Seinillä roikkuvat mekot, sakset, neulat ja langat. Nämä samat aiheet löytyivät Jokisalon äidin työhuoneelta, mutta nyt myös Jokisalon tuotannosta – on kuin Jokisalo kertoisi omista teoksistaan, tekisi niistä kuva-analyyseja. Nämä käsityömäiset esineet ovat siirtyneet Jokisalon tuotannon keskeisiksi elementeiksi, taiteen ja elämän punaiseksi langaksi. Arja Elovirta on tutkinut Jokisalon tuotannon kehitysvaiheita. Hänen mukaansa Jokisalolle on muodostunut vuosien varrella oma henkilökohtainen kuvasto, jonka esineet muodostavat sen oman kieliopin. Teosten lähtökohtana on Jokisalon oma elämä, muistot ja muistaminen.³³ Kieliopin keskeisempänä elementtinä toimii Jokisalon oma äiti, joka on konkreettisesti antanut materiaalit taiteen tekemiseen: sakset, neulat, ompelukoneet ja langat. Näistä muodostuu Jokisalon taiteen keskeinen sanasto, joka oli myös hänen ensimmäisen yksityisnäyttelynsä nimi, *Keskeinen sanasto*, vuonna 1984.³⁴ Jokisalon mukaan *Keskeinen sanasto* -nimi viittasi pyrkimykseen rakentaa omaa kieltä. Nuorempana Jokisalo ymmärsi kuvat kompensaatina vajavaiselle puhetaidoilleen, mikä näkyy myös varhaistöiden nimissä, joita hän kutsuu kuvaesseyiksi.³⁵

Jokisalon varhaisissa teoksissa esineet ovat tärkeitä muistin apuvälineitä. Esineet ovat vanhoja, aika näkyy niissä. Ne ovat äidin ja tämän kasvatusäidin peruja, niin tuttuja ja jokapäiväisiä naisen arjen esineitä.³⁶ Tuula Karjalaisen mukaan Jokisalon kuvat rakentuvat kielen oloisesti omiksi aakkosiksi. Teokset ovat niin äärimmäisen yksityisiä,

³⁰ Jokisalo 2001, 80.

³¹ Amperla-Hirvonen 2011, 22.

³² Leinonen 2011.

³³ Elovirta 2001, 18.

³⁴ Leinonen, 2011.

³⁵ Jokisalo 2001, 88.

³⁶ Elovirta 2001, 18.

että ne ovat meidän kaikkien yhteisiä – jokaisen yksityisiä, salaisia, sisäisiä maailmoja, omakuvia.³⁷ Kerta toisensa jälkeen Jokisalo pysähtyy äidin kuva-albumiin ja omiin lapsuuskuviinsa. Paluu omiin kokemuksiin ja naisten välisiin sukulaissuhteisiin luo teosten aikarakenteen.³⁸ Äiti on Jokisalolle erittäin tärkeä hahmo, joka esiintyy useissa Jokisalon valokuvissa, niin uusissa vedoksissa, kuin myös vanhoista valokuva-albumeista lainatuissa kuvissa. Jokisalo myös työstää taiteessaan samoja materiaaleja ompelijaäitinsä tavoin. Hän ompelee, leikkaa, neuloo ja harsii kuin käsityöläinen, mutta kuitenkin tiukasti vain omia kaavojaan noudattaen. Taiteilijana Jokisalo ei kirjo käsitöitä valmiiden kirjailuohjeiden mukaan tai tee sitä työnään, kuten äitinsä, vaan kirjoo ja neuloo oman taiteellisen ilmaisunsa viitoittamana käsitöitä osaksi valokuvaa.³⁹ Ompelukone on Jokisalon taiteen keskeisessä sanastossa korostetusti äidin attribuutti. Useassa työssä äidin kädet toimivat äitiyden, mutta myös käsitöiden tekijän, merkitsijänä. Äidin ompelevat kädet, harsimukset, pistot ja tikkauksien jäljet ovat selvästi nähtävissä.⁴⁰

Jo ensimmäisestä yksityisnäyttelystään lähtien Jokisalo on muokannut taiteellisen sanastonsa perustaa. Oleellista töissä oli alun perin kuvakokojen vaihtelu ja uuden ja vanhan risteyttäminen. Sakset, Jokisaloa itseään merkitsevä symboli, ilmestyy *Nimetön* -teokseen (1983). Kepeän näköiset ompelusakset lepäävät leveällä valkoisella ikkunalaudalla avatun ikkunan vieressä. Siinä ne ovat, jo läsnä, mutta ikään kuin vahingossa ikkunalaudalle unohtuneina.⁴¹ Kirjainten tavoin sakset saavat merkityksensä suhteessa kuvakerronnan kokonaisuuteen, kuten esimerkiksi *Omaelämäkerrallinen sarja, osa 3* -teoksessa (1995). Muutos puvun yksityiskohdassa, saksien muodossa, asennossa tai asiayhteydessä, muuttaa teosten latauksen ja tekee kuvista nostalgisia, julmia, vietteleviä tai leikkisiä. Uudemmissa teoksissa sakset ovat työvälineitä, jotka liittyvät arkiseen olemiseen ja itseksi tulemisen prosessiin.⁴²

³⁷ Karjalainen 2001.

³⁸ Elovirta 2001, 16.

³⁹ Äidille työ oli ennen muuta keino hankkia elanto, mutta Jokisalolle itselle se havainnollisti myös työnteon luovuutta, mielikuvitusta ja leikkiä. Kuvataiteilija Ulla Jokisalon suullinen tiedonanto tekijälle 21.9.2011.

⁴⁰ Elovirta 2001, 26.

⁴¹ Elovirta 2001, 20.

⁴² Elovirta 2001, 20–25.

Jokisalolle sakset sisältävät aina voimakkaan tunnelatauksen jos ne ovat vanhoja ja paljon käytettyjä. Hänen mielestään ne ovat yksilöitä kuten ihmiset ja niillä on oma näkyvä historiansa. Hän pitää saksia esteettisesti kiehtovina esineinä, ja onkin kerännyt niitä parikymmentä vuotta. Jokisalo on kartuttanut kokoelmaa kirpputoreilta ja antikvariaateista, ja saksia on satoja, aina Kiinasta, Tiibetistä ja Egyptistä saakka.⁴³ Veri, langat, nuppi ja parsinneulat, silmät, katse ja katsominen, begonianlehdet, eläinaiheet, silhuetit ja kiiltokuvat jatkavat keskeisen sanaston aakkosia. Teoksissaan Jokisalo toistaa ja varioi teemojaan. Samat aakkoset seuraavat teoksesta toiseen, mutta niiden merkitys muuttuu kuvakokonaisuudesta riippuen. Alkutuotannon dokumentaarisuus on hävinnyt, eikä eläinaiheita ole nähty 2000-luvulle tultaessa paitsi kiiltokuvien yhteydessä.

Jo ensimmäisistä yksityisnäyttelyistä lähtien Jokisalo onkin työstänyt ja pelkistänyt omaa sisäistä kuvastoaan, omaa subjektiivista käsitystään ympäröivästä maailmasta. Elovirta näkee Jokisalon ilmaisun perustuvan toistoon, jatkuvasti uudelleen organisoituvaan kuvakieleen.⁴⁴ Anja Kauranen pitää tällaista vastaavaa paljaan henkilökohtaista, tunnustavaa ja määrätietoista taiteilijanotetta sellaisena, mitä ei ollut nähty aiemmin suomalaisessa valokuvauksessa.⁴⁵ Jokisalo itse uskoo, että jokaisella ihmisellä on oman sisäisen maailmansa peruskuvasto, jonka hahmoja mieli toistaa. Erityisen tärkeitä Jokisalolle ovat lapsuuden alkuperäiset aistikokemukset. Hän toteaa: ”Niihin liittyviin elämyksiin juontunee kiinnostukseni esineiden ja materiaalien mystiikkaan; tavaroiden ja luonnon kiertokulkuun. Kaikella on oma tarinansa ja merkitys, osansa inhimillisessä historiassa.”⁴⁶

Arja Elovirta pitää keskeisen sanaston merkistöä intensiivisenä ja pelkistettynä, se syntyy ruumiin ja muistin risteyskohdassa.⁴⁷ Tällä tavalla Jokisalon taiteellinen tyyli kirjoittautuu teoksen eletyn historian ja tekijän ruumiin lävitse. Jokisalon kohdalla tämä eletty ja henkilökohtainen kiinnittyy saksiin, pukuihin, lankoihin ja neuloihin. Näiden keskeisten elementtien rytminen toisto ja kuljetus teoksesta toiseen luo Jokisalon taiteen

⁴³ Jokisalo 2001, 84.

⁴⁴ Elovirta 2001, 31.

⁴⁵ Kauranen 1995, 53.

⁴⁶ Jokisalo 1987, 16.

⁴⁷ Elovirta 2001, 18.

kieliopin.⁴⁸ Metaforiset esineet ja merkit jäsentävät Jokisalon ilmaisuja, mutta ennen kaikkea ne jäsentävät naisten läpi virtaavaa aikaa. Arja Elovirta näkee ajan ompelevan muistin kiinni ruumiiseen.⁴⁹

Ulla Jokisalo on ehdottoman vahvasti käsityöläinen. Hän on äärimmäisen tarkka ja taidokas taiteilija, vanhan kansan käsityöläinen, jonka kuvissa on aina myös hätkähdyttävää katsoa niiden huikeaa viimeistelyä. Jokisalo on eri lähteissä kertonut kuinka töiden tekeminen, etenkin kirjaileminen, on hänelle hyvin mieltä ja meditatiivista työtä.⁵⁰ Jokisalon teoksiin on ladattu koko ihmiselämän kirjo: pelot, kauhut, vallan rakenteet ja voimakas psykologinen jännite, jossa on jotain selittämätöntä ja sellaisena kiehtovaa.

Valokuvataiteen museon näyttelyn *Aikomuksia – Leikin varjolla* yleisöopastuksessa Jokisalo kertoi kuinka hän työstää teoksiaan jatkuvasti ja eri paikoissa. Matkustaessaan junalla äitinsä luo pohjanmaalle, ovat sakset ja muut taidetarvikkeet mukana. Jokisalon mukaan myös juna on loistava paikka leikata ja askarrella pieniä silhuettihahmoja.⁵¹ Sakset, neulat ja langat ovat vain pieni osa niistä symboleista, mitä Jokisalo teoksissaan käyttää. Opiskeluaikojen dokumentaarisen vaiheen jälkeen erilaisia materiaalisia elementtejä alkaa ilmestyä teoksiin. Vanhoista Jokisalon lapsuuden ja nuoruudenajan lehdistä leikatut kuvat, begonianlehdet, ompelukoneet, perhealbumin valokuvat, fantasiaeläimet, varjokuvat, naisten leningit, veri ja kaava-arkit on kaikki löydettävissä Jokisalon taiteen kuvakielestä. Myös omakuvien sarja on jatkunut aivan Jokisalon uran alusta lähtien.

Vaikka Jokisalon taiteen aakkoset ovat pysyneet samoina läpi tämän tuotannon, on osa vanhoista elementeistä jäänyt pois ja uusia on tullut tilalle. 1990-luvun jälkeen Jokisalon taiteen kaavat alkavat selkeästi muuttua. Konkreettinen veri häviää teoksista, mutta säilyy niissä muiden elementtien, kuten lankojen symboloidessa sitä. Myös esineiden ilmaisuvoimassa on huomattavissa muutoksia. Veri, ruostuneet ja painavat rautasakset, sideharsot, kaava-arkit, begonian lehdet ja ompelukoneet ovat muuttuneet tai hävinneet

⁴⁸ Elovirta 2001, 18–20.

⁴⁹ Elovirta 2001, 16.

⁵⁰ Jokisalo 2001, 80.

⁵¹ Kuvataiteilija Ulla Jokisalon suullinen tiedonanto tekijälle 21.9.2011.

kokonaan 2000-luvulla syntyneistä teoksista. Teoksista löytyvät erilaiset ihmiselämien tarinat muuttuvat vähitellen suuntaa. Kivuliaitten elämäkokemusten käsittely muuttuu lapsen elämysmaailman käsittelyksi – sadun ja leikin maailman esittelemiseksi.

Uusimmissa kokoelmanäyttelyissä Turussa Aboa Vetus & Ars Nova museossa 11.2.–29.5.2011 *Leikin varjo* ja Helsingissä Suomen valokuvataiteen museossa *Ulla Jokisalo: Aikomuksia – Leikin varjolla* 17.8.–25.9.2011 -näyttelyissä aiheet pyörivät valokuvan, sen välineellisyyden ja 1800-luvun lastenkirjallisuuden, eli sadun ja leikin maailmassa. Erityisesti kirjojen piirroskuvitukset, kuvien synkkä mustavalkoisuus ja yksityiskohtien julmuus, ovat innoittaneet taiteilijaa ja antaneet lähtökohtia joko suoraan tai välillisesti useille näyttelyteoksista. Jokisalon viime vuosien tuotannon voi myös nähdä vuoropuheluna vanhan kirjallisuuden kuva- ja tarinaperinteen kanssa.⁵²

Uusimmissa teoksissa sakset ovat kepeämpiä ja sirompia, neulat kannattavat teoksia tiukemmin, langat, jotka aiemmin pingottuivat lankasuorana tai kertoivat kirjailuillaan omaa tarinaansa, ovat uusimmissa teoksissa rennosti vyyhteinä, kasoiksi kieputeltuna tai kuin tuulen virrassa hulmuavina. Myös vanhemmassa kuvastossa esiintyneet varjokuvat ovat palanneet leikkisinä silhuettikuvina. Punahilkka, susi ja muut satujen eläimet alkavat seikkailla teosten satumetsissä. Täysin uutena elementtinä teoksista voidaan löytää kiiltokuvien runsas kirjo. Kaikkien töiden pinnassa riittää katsottavaa.

2.2 Kohti subjektivismia

Ulla Jokisalon urakehitys painottuu 1980-luvun subjektin ja objektin välisen kahtiajaon aikaan. Aikalaistensa tavoin Jokisalo aloitti uransa snap-shot kuvaajana, katujen arjen tallentajana.⁵³ Jokisalo matkusteli ja haki henkistä kotimaataan Itä-Euroopan kaupungeista, Andrei Tarkovskin elokuvien mentaalisista maisemista.⁵⁴ Koulussa Jokisalo paneutui omien sanojensa mukaan liki maanisesti valokuvaamiseen. Hän kuvasi kaikkialla, kaikkea mahdollista ja kuten tapana tuolloin oli, mustavalkofilmille.⁵⁵ Opintojen alkuvaiheessa Jokisalo sai vahvoja vaikutteita 1970-luvun dokumentarismista.

⁵² Ulla Jokisalon *Leikin varjolla* -näyttelyn näyttelyteksti. Aboa Vetus & Ars Nova -museon [www-sivut](http://www.sivut).

⁵³ Ks. Elovirta 1999, 174; Jokisalo 2001, 89.

⁵⁴ Elovirta 1999, 183.

⁵⁵ Karttunen 2011, 21.

Dokumentarismissa tapahtui 1970-luvun puolivälin jälkeen muutos. Sekä valokuvan dokumentaarinen sisältö että estetiikka muuttuivat. Sosiaalisista reportaaseista ja yhteiskunnallisista aiheista siirryttiin kuvakeskeisempään ja esteettisempään kerrontaan. Kuvaajat alkoivat kulkea kohti lähimmäistä ja sitä kautta kohti itseään, kohti ihmisyyttä, pyhyyttä, henkeä, jumaluutta. Tämä oli 1970-luvun vuosikymmenen alun vastareaktio kriittiselle dokumentarismille.⁵⁶ Mustavalkokuvan sävyntoistoa ja syväterävyyttä korostettiin.⁵⁷ Ajalle tyypilliset kuvaustavat, tyyli sekä teosten suppea värimaailma musta, valkoinen, sekä Jokisalon tapauksessa myös punainen, jäivät vahvaksi osaksi hänen tuotantoaan. Jokisalo itse perustelee värikuviin siirtymisen sen piilevässä voimallisuudessa: ”Värivalokuvan voima on sen realistisuudessa. Sillä voi ilmaista kuumaverisempiä tunteita kuin mustavalkokuvalla, intohimoa ja nautintoa.”⁵⁸

Kati Lintonen pitää aikaa 1970-luvulta 1990-luvulle ratkaisevana siirtymä kautena suomalaisessa valokuvataiteessa. Hänen mukaansa aikakaudelle on etsitty yhdistävää nimikettä, joista sopivimmat ovat subjektivismi tai privatisoituminen. Kyseessä oli liike, jonka voidaan tulkita suuntautuvan itseän, mutta jonka matka jatkuu syvemmälle kuin pelkkään subjektivismiin tai privatismiin.⁵⁹ Valokuvan asema muuttui suomalaisessa taidekentässä samaan aikaan valokuvallisen ilmaisun kanssa. Kamerasta tuli tekemisen ilmaisuväline muiden taiteen tekemisen välineiden rinnalle.⁶⁰ Artikkelissaan *Matka itseän, suomalaisen valokuvataiteen siirtymiä 1970-luvun lopulta 1990-luvulle* (1999) Kati Lintonen esittää neljä eri siirtymäkohtaa, jotka vaikuttivat valokuvan siirtymiseen dokumentarismista subjektiiviseen taidekäsitykseen. Siirtymiä olivat kysymykset tekijästä, kokijasta, naistaiteilijuuden noususta ja hyväksymisestä sekä valokuvien kontekstisidonnaisuuden laajenemisesta.⁶¹ Postmodernin taidekäsityksen vakiintuminen nosti valokuvan filosofisten ja taideteoreettisten pohdintojen keskiöön ja muutti samalla valokuvataiteen luonnetta. Nyt valokuvaajat tutkivat valokuvan suhdetta todellisuuteen, minuuden ja toiseuden tuottamisen tapoihin ja pohtivat katsojan ja katsottuna olemisen dialektiikkaa. Kuva-aineiston lainailu ja uudelleen käsittely ovat kyseenalaistaneet

⁵⁶ Lintonen 1999, 269.

⁵⁷ Jokisalo 1998, 70.

⁵⁸ Jokisalo 2001, 84.

⁵⁹ Lintonen 1999, 264.

⁶⁰ Elovirta 1999, 174.

⁶¹ Lintonen 1999, 263.

autenttisen, alkuperäisen teoksen vaatimuksen ja luovan tekijä-subjektin.⁶² Jokisalon tuotannossa dokumentarismi säilyi taustalla, mutta elämän dokumentarisointi tarkentui kohti subjektia, naista ja taiteilijaa.

Lintonen nostaa artikkelissaan esiin tekijyyden määrittelemisen tärkeyden. Oma tekijyys asetettiin esille selkeästi: ”olen valokuvataiteilija, ensisijaisesti taiteilija”.⁶³ Kyseinen ajanjakso toi etenkin naisvalokuvaajat esiin, ensin mm. yhteisnäyttelyiden ja näkyvän oman tuotannon kautta. Toiseksi ajanjakso päätti myös lopullisesti naisten sulkemisen valokuvan tekemisessä lähinnä muotokuvauksen piiriin. Tuona aikana levisi myös pyrkimys erottautua edellisen sukupolven subjektiivisesta suurten kertomusten ohjauksesta. Teosten sisällöllinen muutos dokumentaarisesta lähestymistavasta kohti subjektiivisempaa katsontatapaa muutti tarkastelualueen tietoisesti kohti subjektia, itsenä lähipiiriä, hallittavissa olevaan tuttuuteen ja samuuteen.⁶⁴ Neljäntenä seikkana Lintonen mainitsee katseen kääntyneen subjektin omaan itseen, henkilöön, kehoon, ympäristöön ja historiaan. Valokuvat eivät myöskään enää viitanneet vain omaan substanssiinsa, kohteeseensa, vaan yhä useammin omaan kontekstiinsa. Tästä johtuen alettiin luoda kuvasarjoja, joiden kuvasto ei ole vain koottu aiheen samuuden mukaan vaan joissa tekijä puhuu kuvien dialogin kautta, luoden enemmän tai vähemmän selkeitä kommentteja edeltäviin kuviin. Siirryttiin mielikuvien pariin, jolloin kuvan ilmeinen lavastaminen nousi osaksi valokuvaamista, pyrkimyksenä osoittaa kuvien historian, taidehistorian tai mediakuvaston tuntemusta.⁶⁵

Subjektivismiin murros ja 1980-luku merkitsivät Suomessa myös naisnäkökulman ja naisen kokemuksen uudenlaista esiintuloa. Lintosen mukaan muutos näkyi myös koko vuosikymmenen pyrkimyksessä etsiä vastauksia pienistä kokonaisuuksista, kuten arjesta ja omasta lähipiiristä. Myös sukupuolten tasa-arvosta puhuttiin 1980-luvulla konkreettisemmin kuin ennen. Uutta oli paitsi naistaiteilijoiden määrän ja vaikutusvallan kasvu, myös tietoinen suhde omaan sukupuoleen. Valokuvauksen kenttä oli perinteisesti ollut hyvin miehinen; naiset työskentelivät joitakin poikkeuksia lukuun ottamatta kentän henkilökohtaisimman ja privaateimman alueen, muotokuvauksen

⁶² Elovirta 1999, 176.

⁶³ Lintonen 1999, 263.

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ Ibid.

piirissä. Vasta 1980-luku toi naiset näkyvästi mukaan valokuvaukseen.⁶⁶ Elovirran mukaan Jokisalo toi välillä tahtomattaankin naiseuden tematiikan valokuvakeskusteluun. Hän käytti henkilökohtaista symbolikieltä, joka avautuu erityisesti juuri naiseuden suuntaan.⁶⁷ 1990-luvulle tultaessa keskustelu sukupuolesta ja seksuaalisuudesta kulminoitui.

Ulla Jokisalo nousi laajalla ja voimakkaalla tuotannollaan nuorten naisvalokuvaajien ehdottomaksi keulakuvaksi. Jokisalosta tuli nykytaiteen vahva vaikuttaja, joka on tuotannollaan rikkonut valokuvataiteen rajoja. Hän on myös yksi niistä merkittävistä kuvataiteilijoista, jotka ovat vaikuttaneet siihen, että valokuva on Suomessa niin keskeinen nykytaiteen ilmaisukeino. 2010-luvulle tultaessa Jokisaloa pidetään vahvana suomalaisen valokuvauksen alan edelläkävijänä.⁶⁸ Tämän erityisaseman taiteen kentällä Jokisalo on saavuttanut omintakeisella ja uniikilla hajottamisen, jakamisen ja uudelleen kokoamisen tyylillään. Näistä edellä mainituista elementeistä ja taiteen lähtökohdista kehittyi myös Jokisalon keskeinen sanasto, eli hänen taiteensa sisäinen kielioppi. Täysmodernismin jälkeen syntyneitä niin sanottuja uusia taidemuotoja hallitsevat käsitteelliset epäselvyydet. Puhutaan jälkivälineellisestä taiteesta, missä eri välineitä käytetään yhdessä ja rinnakkain.⁶⁹ Jokisalon esineelliset teokset käyvät tätä samaa jälkivälineellisen taiteen omaista rajankäyntiä eri taidemuotojen välillä postmodernisen murroksen jälkimainingeissa.

2.3 Esineellisten teosten määrittelyä

Jokisalon tuotannon perusidea koostuu korkean ja matalan taiteen, eli valokuvan ja käsityön mielenkiintoisesta liitosta. Annamarja Ihatsu pitää taiteellista luovaa toimintaa tyypillisesti avoimena ongelmaratkaisuna, toisin sanoen toimintana, jolla ei ole etukäteen asetettuja rajoitteita tai tietoisesti asetettua päämäärää.⁷⁰ Jokisalon teosten aiheet, kuten myös niissä käytetyt elementit, kumpuavat taiteilijan itsensä elämästä. Jokisalo valmistaa käsityön, joka ei kuitenkaan ole valmiiden ohjeiden mukaan tehty, vaan on taiteellisen ilmaisun lopputulos.

⁶⁶ Lintonen 1999, 271–272.

⁶⁷ Elovirta 1999, 191.

⁶⁸ Ks. Lintonen 1999, 264; Karppinen 2011, 21; Halmetoja HS 31.3.2011.

⁶⁹ Johansson 2004, 27.

⁷⁰ Ihatsu 2004, 45.

Ihatsun mukaan käsityöesineitä tuotetaan pyrkimällä tietoisesti kontrolloidulla toiminnalla ennakoituun tulokseen. Kaikkia muitakin perinteisiä käsityöelementtejä pidetään taiteellista ilmaisua rajoittavina tekijöinä.⁷¹ Jokisalon teoksissa perinteisillä tavoilla tehdyt käsityöt päätyvät osaksi teosta, jolloin korkea ja matala yhdistyvät.

Taide ja käsityö ovat vuosisatojen aikana välillä lähentyneet ja välillä loitontuneet toisistaan. Nykyaikaisen taiteen tehtävänä on herättää ajatuksia ja tuottaa visuaalisia kokemuksia, saada reagoimaan. Taidetta siis käytetään välineenä, mutta kyse ei kuitenkaan ole käyttöesineestä. Muotoilua tutkineen ruotsalaisen Torsten Weimarckin mukaan juuri muotoilun ja käsityön käyttöesineenäisyys ja sosiaalinen kompetenssi edustavat perustavaa laatua olevaa parametria, oleellista rajaa. Modernista länsimaisesta näkökulmasta taideteoksella ei ole nähty olevan käytännöllistä tarkoitusta.⁷² Tässä mielessä Jokisalon teokset ovat varsin mielenkiintoisia. Ne ovat sekä uniikkeja käsitöitä että taide-esineitä – valokuvia ja esineellisiä teoksia. Teosten luokittelu käyttäjäesineiksi on sen sijaan haastavampaa, vaikka Jokisalo työstääkin itse teoksistaan löytyvät mekot. Hän ostaa kankaat, leikkaa ja ompelee ne kokoon ennen kun hän pääsee kuvaamaan niitä teoksiinsa.⁷³

Osa Jokisalon teoksista on puhtaasti valokuvia, mutta suurinta osaa teoksista hallitsee erilaisten käsityöelementtien kirjo. Valokuvan monitasoinen muokkaaminen onkin alalla yleistä. Suomesta ja maailmalta löytyy useita taiteilijoita, jotka yhdistävät käsityöelementtejä taiteisiinsa tai joiden taide on puhtaasti käsityötä. Carita Berg (1970–) on valokuvataiteisiin erikoistunut tamperelaistaiteilija, joka tunnetaan sekatekniikalla toteuttamistaan liikettä, valoa ja väriä tarkastelevista ihmiskuvauksistaan. Vaikka Berg työstää lähtökohtaisesti valokuvaa ja edelleen kierrättää niitä Jokisalon tavoin osaksi uutta teosta, puuttuu niistä tyystin Jokisalon tavaramerkkinä pidettävät konkreettiset käsityöelementit – langat, sakset ja neulat. Bergin teoksissa on kuitenkin jotain hyvin samaa kuin Jokisalon leikatuissa valokuva ja

⁷¹ Ihatsu 2004, 45.

⁷² Heinänen 2007, 108; Weimarck 2003, 11–12.

⁷³ Elovirta 2001, 80–81.

silhuettihahmoissa.⁷⁴ Sen sijaan vahvasti käsityölähtöisiä taiteilijoita ovat muun muassa Pauliina Turakka Purhonen (1971–) ja pietarilainen Tanya Akhmetgalieva (1983–). Turakka Purhonen vie käsityöelementin astetta pidemmälle. Hänen tuotannossaan on ommeltuja veistoksia, jotka ovat yhdistelmä omakuvaa, identiteettiä, sukupuolisuutta, keskiaikaa ja kristillistä mytologiaa. Turakka Purhosen tuotantoon kuuluu myös värikylläisiä maalauksia, mutta ei kuitenkaan valokuvaa. Pietarilaissyntyisen Tanya Akhmetgalievan taide on tyyliltään lähimpänä Jokisaloon tuotantoa, vaikka hän ei käytäkään taiteessaan valokuvaa. Akhmetgalieva yhdistelee teoksissaan eri tekstiilejä, koruompelua, kirjailua sekä videotaidetta. Muita kansainvälisiä käsityötaiteen tekijöitä ovat muun muassa yhdysvaltalainen Kent Henricksen (1974–) ja syntyjään italialainen Angelo Filomeno (1963–). Heille yhteistä on eri kirjontatekniikoiden käyttö taiteellisessa ilmaisussa.

Kaikkia edellä mainittuja taiteilijoita yhdistää käsityöelementtien käyttäminen osana taidetta. Kuvataiteilijat käyttävät nykyään yhä yleisemmin ilmiänsä myös perinteisiä käsityötekniikoita. Seija Heinänen kirjoittaa artikkelissaan *Käsityö ja taide* (2007), että viime aikoina visuaalisen kulttuurin ja taiteen tutkimuksessa on yleistynyt postmoderni ajattelutapa sekä kiinnostus välitiloihin ja rajailmiöihin. Heinäsen mukaan pluralismi, lainaaminen ja yhdistäminen ovat liu’uttaneet myös käsityön ja taiteen välistä rajaa.⁷⁵ Hanna Johanssonin mukaan raja korkeakulttuurin ja populaarikulttuurin välillä on alkanut kuvataiteessa murentua kuitenkin jo 1960-luvulta ja muotoilussa 1980-luvulta lähtien.⁷⁶ Käsityön ja taiteen raja läheni myös kuvanveiston puolella. Uuden kuvanveiston tekijät laajensivat materiaalivalikoimaansa. Taiteilijat työskentelivät minkä tahansa saatavilla olevan materiaalin kanssa ja asettivat materiaaleja esille niiden omassa olemustavassa. Mukaan tulivat teollisuuden suosimat kumi, lyijy ja rauta, mutta myös lasikuitua, narua, rasvaa ja multaa asetettiin esille.⁷⁷

Mirja Kälviäinen kirjoittaa väitöskirjassaan *Esteettisiä käyttötuotteita ja henkisiä materiaaliteoksia. Hyvän tuotteen ammatillinen määrittely taidekäsityössä 1980-luvun*

⁷⁴ Jokisalo kertoo olevansa varsin kiinnostunut kiinnostavan näköisistä ihmisistä. ”Häpeämätön sivustatarkkailija” onkin kerännyt ”kohtalonhetkiä”, eli valokuvannut ihmisiä kadulla liikkeessaan kohta jo kolmekymmentä vuotta. Jokisalo kertoo rakastavansa näitä taiteessa käyttämiään pieniä valokuvavaihteluita, ihmisgalleriaansa. Karttunen 2011, 21.

⁷⁵ Ks. Heinänen 2007, 155; Foster 1985, 25-26.

⁷⁶ Johansson 2004, 38.

⁷⁷ Johansson 2004, 38; Krauss 1997, 256.

Suomessa (1996) taidekäsityön kehitysvaiheista. Samaan aikaan myös taidekäsityön puolella tavoitteina pidettiin kokeilullisuutta ja rajojen murtamista sekä käyttöesineen luonteen muuttamista taide-esineeksi. Näiden piirteiden yhteydessä puhuttiin kuvataiteiden vaikutuksesta tai kytkennästä kuvataiteisiin. Taidekäsityöläiset laajensivat kuvanveistäjien tapaa työskennellä. Tavoitteena oli pakottaa materiaali noudattamaan uusia lakeja ja saada työt hehkumaan väreissä samalla tavalla kuin taidemaalari saa taulunsa sykkimään. Erityisesti taidekäsityöläisten työt olivat veistoksia, installaatioita, maalauksia; niissä oli ulottuvuuksia ja ne kantoivat uutta sanomaa.⁷⁸ Töille oli ominaista irtautuminen kudottujen tekstiilien perinteestä. Perinteisistä käsitöistä haluttiin vapaamuotoisia taidetekstiilejä ilman käyttöfunktioita⁷⁹ – käsityötaidetta. Seija Karppisen mukaan käsityötaide pyrkii rikkomaan rajoja, mutta samalla säilyttämään jotain käsityölle ominaista. Käsityö on sosiaalinen ja kulttuurinen ilmiö siinä missä taidekin. Taiteen piiri on itsessään välittömän kokemuksen ja aistien tuntumassa ja tieteen piiri puolestaan maailmassa olevissa prosesseissa, joita voidaan lähestyä metodisesti. Kuitenkin taiteesta löytyy myös metodisia ja teoreettisia kysymyksiä samoin kuin tieteestä tekijyyteen ja luovuuteen liittyviä kysymyksiä.⁸⁰ Jokisalon taide osuu hyvin Karppisen kuvaileman käsityötaiteen määrittelyyn – se ottaa vahvoja vaikutteita käsityön traditiosta kuitenkin rikkoen sen perinteisiä rajoja. Teosten tekeminen on taiteilijalle itselleen hyvinkin henkilökohtainen kokemus ja ne ovat lopputulokseltaan tietoisien päämäärän summa.

Vaikka Jokisalon taiteen lähtökohtana on hyvin usein valokuva, voidaan hänen tuotannostaan löytää yhtymäkohtia myös edellä mainittujen taidesuuntausten samansuuntaisiin kehitysvaiheisiin. Teosten hajottaminen, uudelleen kasaaminen, välineiden ja materiaalien lainailu eri taidemuotojen välillä oli tyypillistä postmodernin taiteen vaiheelle, mistä myös Jokisalon taide on saanut selkeitä ja vahvoja vaikutteita. Jokisalo ei vain tyytynyt valokuvaamaan ympäristöään, vaan halusi luoda omanlaisensa taiteen kieliopin, jossa hänen elämä ja teokset kiertyvät tiukasti yhteen.⁸¹ Kälviäisen

⁷⁸ Kälviäinen 1996, 86.

⁷⁹ Tekstiilitaiteesta todettiin 1990-luvun alussa, että taideteollisuuden aloista se oli saavuttanut suurten julkisiin tiloihin sijoitettujen teosten ansiosta eniten kuvataiteisiin verrattavan aseman. Kälviäinen 1996, 87.

⁸⁰ Karppinen 2005, 10.

⁸¹ Ulla Jokisalo on kertonut ihailevansa taiteilijoita, joilla on ”pitkä tekemisen kaari ja elämä mukana taiteen tekemisen kuvioissa”. Aikomuksia leikin varjolla -näyttelyteksti. Suomen valokuvataiteen museon [www-sivut](http://www.svm.fi).

mukaan tekstiiliteoksista puhuttiin jo 1980-luvulla taideteoksina. Ne olivat usein kuvataiteen tapaan veistoksia, tilateoksia ja installaatioita.⁸² Jokisalon taidetta määriteltäessä onkin otettava huomioon ajalle ominaiset vaikutteet. Eri taidemuotojen saroilla esineelliset lisäykset yleistyivät kuvanveistosta taidekäsityöhön. Jokisalon teokset luovatkin vahvan siteen vuosisataiseen käsityön perinteeseen ja samalla ne yhdistyvät nykytaiteen vahvaan ilmaisumuotoon, valokuvaan. Nykyään korkean ja matalan termien välissä käytetään myös *nobrow*-käsitettä (termille ei ole suomenkielistä vastinetta), jolla viitataan korkean (*highbrow*) ja matalan (*lowbrow*) tasoluokituksista kokonaan vapautuneeseen kulttuuriin.⁸³ Koska Jokisalon taide ei ole vain valokuvaa, käsityötaidetta tai taidekäsityötä, eli muotoilua, voidaan sen todeta kuuluvan Seija Heinäsen määrittelemän *nobrow*-käsitteen alaisuuteen.⁸⁴

Annamarja Ihatsun määrittelemät uudet käsityötaide-esineet ovat ristiriitaisia ja perinteisten sääntöjen vastaisia tai ilmentävät käsityön ja kuvataiteen puhdasta synteisiä. Nykykäsityön esteettinen voima onkin peräisin tästä olemuksen kaksinaisuudesta, hienovaraisesta mutta merkityksellisestä leikistä menneisyyden ja nykyisyyden välillä.⁸⁵ Tämä uusi käsityötaide juontaa juurensa käsityön perinteestä, mutta ilmentää tänä päivänä sellaista herkkyyttä ja voimaa, että sitä voidaan pitää esteettisesti täysin itseriittoisena ja siksi yhtenä kuvataiteen lajina.⁸⁶ Jokisalon teokset ovat siis käsityötaidetta parhaimmillaan, mutta valokuvaaminen liittää ne kuitenkin kiinteästi ja selkeästi osaksi kuvataidetta.

Jokisalon tapaa työstää valokuvaa ja eri käsityöelementtejä voidaan pitää omintakeisina ja jopa ainutlaatuisena. Teoksissa on muistumia hyvin monesta eri taiteenlajin osa-alueesta, niin korkeasta kuin matalasta. Ne eivät ole kuitenkaan pelkkiä asetelmia, sillä teokset muistuttavat osaltaan myös kollaaseja tai fotomontaaseja. Kollaasi tunnetaan erilaisia materiaaleja yhdistävänä teoksena, joka voi olla myös kolmiulotteinen veistos, eli assemblaasi.⁸⁷ Jokisalon teokset voitaisiin todeta kollaaseiksi jo senkin takia, että kollaaseihin voi käyttää yleisesti lähes millaisia liimattavia materiaaleja tahansa, kuten

⁸² Kälviäinen 1996, 87.

⁸³ Ks. Heinänen 2007, 97; Ryynänen 2005, 155–156.

⁸⁴ Jokisalon on tehnyt myös varsinaista käyttötaidetta kuvittaessaan Anna Kaurasen *Pelon maatie* -romaanin kannet. Halmetoja HS 31.3.2011.

⁸⁵ Ihatsu 2004, 43.

⁸⁶ Ihatsu 2004, 44.

⁸⁷ Taiteen pikkujättiläinen 1995, 327.

sanomalehteä, pahvia, kankaita, hiekkaa, joulia, puuta, esineitä, pigmenttejä ja niin edelleen. Yleisin kollaasissa käytetty materiaali on kuitenkin paperi. Tästä syystä raja kollaasin ja sekatekniikan rajalla onkin usein häilyvä. Fotomontaasi, fotokollaasi tai valokuvakollaasi on puolestaan eri valokuvien yhdistämistä leikkaamalla ja liittämällä yhteen useita valokuvia uudeksi valokuvaksi.⁸⁸ Leikkaamalla ja liimaamalla tapahtuvan montaasien ja kollaasien työskentelyprosessin voi tehdä myös digitaalisesti. Jokisaloon taiteen voi siis sanoa olevan valokuvan, asetelman,⁸⁹ kollaasin ja fotomontaasin välinen sekoitus.

Valitsin Ulla Jokisaloon graduni aiheeksi juuri teosten moniulotteisuuden takia. Teoksia on vaikea määritellä, eikä täysin vastaavaa taiteilijaa löydy valokuvataiteen genren puolelta. Teokset eivät ole vain valokuvaa, taidekäsityötä, käsityötaidetta tai kollaaseja, ne ovat täysin omanlaisiaan, useita eri taidemuotoja halkovia teoksia – esineellisiä teoksia.

2.4 Haptisen representaation suuntaviivoja

Hanna Johansson hahmottaa artikkelissaan *Liikkuvan kuvan materiaalisuus ja haptinen representaatio* (2010) uuden taidehistorian kehitysvaiheita. Johanssonin mukaan samalla kun taidehistoriallinen paradigma ohjautui kohti representaatioiden ja identiteettien politiikkaa niin sanotun uuden taidehistorian alkuvaiheessa 1970–80-luvuilla, taidekentässä tapahtui joitakin repeämiä ja suunnanmuutoksia. Uudet taidemuodot kuten käsitetaide, maataide, performanssi ja videotaide mursivat 1960-luvun lopulta alkaen paitsi taidelajien (kuvataide-teatteri, maalaustaide-kuvanveisto) rajoja myös kuvan ja kielen jyrkän kahtiajaon. Valokuvauksen ja muiden mekaanisten tallennusmenetelmien asema kuvataiteen kentällä vahvistui.⁹⁰ Myös Kati Lintosen mukaan suomalaisessa valokuvauksessa tapahtui samaan aikaan siirtymiä edellisen sukupolven vankasta uskosta ulkoisten, objektiivisten kertomusten totuudesta kohti tekijyyttä. Kuvaajat halusivat ottaa etäisyyttä dokumentarismiin ja paljastaa

⁸⁸ Taiteen pikkujättiläinen 1995, 163.

⁸⁹ Teoksissa on mielenkiintoisia yhtymiä myös vanhaa maalaustaiteen lajityyppiä, asetelmaa, joka on elottomista luontokappaleista tai esineistä koottu sommitelma tai tällaista aihetta esittävä maalaus, piirustus tai valokuva. Asetelma voidaan koostaa esimerkiksi kulhollisesta hedelmästä, riistaeläimistä tai talousesineistä. Jokisaloon tapauksessa sellainen voitaisiin rakentaa saksista, neuloista ja langoista.

⁹⁰ Johansson 2010, 197.

henkilökohtaista puolta, yksilöllisiä ja ainutkertaisia tunteita ja kokemuksia. He kuvasivat itseään ja lähipiiriään, jonka kokivat omakseen.⁹¹

Kuvataiteen materiaaleiksi tulivat niin ruumis ja orgaaninen aines kuin käsitteet ja kielikin. Samalla ikoniset ja symboliset merkit väistyivät sivuun indeksikaalisen eli ruumiillisen ja materiaalisen merkin tieltä.⁹² Johanssonin mukaan näitä uusia taidemuotoja leimasi ristiriitainen suhde representaatioon. Teoksen esittävät merkitykset evättiin, ja samalla haluttiin tähdentää aineellisuuden sekä esitystilanteen ja -paikan valintojen usein käsitteellisiä merkityksiä.⁹³ Aikakaudelle tyypillistä oli valokuvan käytäntöjen moniäänisyyden kehittyminen. Lintosen mielestä enää ei ollutkaan yhtä oikeaksi julistettua tekemisen tapaa, näkökulmaa, asennetta, tekniikkaa tai sisältöä. Kuvan tekemisen lähtökohtana käytettiin yhä vahvemmin ideaa, asennetta, mielikuvia tai tekijän sanomaa.⁹⁴

Ulla Jokisalon valokuvataiteilijan ura alkoi juuri kyseisen taidekentän murroksen aikana. Jokisalo kehitti oman, erityisen kuvastonsa, joka painotti subjektiivista taidekäsitystä. Ehkä juuri tästä syystä Jokisalon taiteen määrittelemineen tiettyyn lokeroon on miltei mahdotonta. Töiden materiaalintuntu saa katsojan tuntemaan teokset usealla eri aistilla. Se, mikä Jokisalon teoksissa Roland Barthesin (1915–1980) mukaan *punctumin*⁹⁵ tapaan *pistää* katsojaa, tuntuu myös oikeasti pistävän katsojan sormenpäättä. Kuka ei olisi pistänyt itseään sormeen ommellessaan tai saanut kipeän piston kylkeensä sovitettavana olevasta vaatteesta. Useissa Jokisalon teoksissa silmää huijaavat aidontuntuiset esineet – ovatko sakset oikeat sakset, vai vain kuva saksista? Jokisalon teokset ovat kuin *Trompe l'œil* -maalauksia, jotka pyrkivät harhauttamaan katsojaa erilaisten illuusion avuin. Jokisalon teokset herättävätkin mielenkiinnon aluksi taidokkaasti luodun visuaalisen ilmeen avulla, minkä jälkeen töissä voi konkreettisesti tuntea esineiden materiaalisuuden – haptisen representaation.

⁹¹ Lintonen 1999, 263.

⁹² Johansson 2010, 197.

⁹³ Johansson 2010, 197–198.

⁹⁴ Lintonen 1999, 264.

⁹⁵ *Punctum* on kehitetty lingvisti Viggo Brøndal (1887–1942) teesistä, jonka mukaan jokainen kielellinen ilmaisu sisältää määrittelemättömän, neutraalin merkin, jolle ei voi antaa merkitystä kielipiillisin tai foneettisin analyysein. Elovirta 1999, 188.

Haptisen representaation jäljittäminen on syytä aloittaa 1800-luvulla vaikuttaneesta taidehistorioitsijasta Alois Rieglistä, jonka kirjoituksista haptisuuden käsite on johdettu taiteentutkimukseen. Margaret Iversen on kirjoittanut kirjan *Alois Riegl* (1993), jossa hän käsittelee Rieglin elämää ja tuotantoa. Riegl, joka oli Viennan koulukunnan jäsen, työskenteli New Museum of Art and Industry museossa, nykyisessä Victoria & Albert - museossa, tekstiilitaiteen kuraattorina kymmenen vuoden ajan aina vuodesta 1887 lähtien.⁹⁶ Hänen työnsä itämaisten mattojen ja etenkin antiikkisten koristelujen parissa sai hänet mitä todennäköisimmin kiinnostumaan taktiilisesta ja haptisesta katsomisen tavasta. Työskentely mattoloimien äärellä sai Rieglin silmät aukenemaan kankaiden kuvioden myötä katseen leikkiin – taidehistorialliseen haptiseen katsomiseen.⁹⁷ Riegl teki tutkimuksia taktiilisten kuvioden kanssa keskittyen egyptiläiseen, islamistiseen, roomalaiseen tekstiilitaiteeseen ja ornamentiikkaan. Kiinnostuksen kohteena oli myös flaamilainen 1600–1700-luvun taide, 1900-luvun Ranskan rokokoo sekä myös kaikki kodin ja etenkin juuri naisten käsitöinä pidetyt matalan taiteen muodot, kuten kudotut, kirjaillut ja koristetekstiilit, jotka ovat kuitenkin aina kulkeneet korkeataiteen rinnalla.⁹⁸ Kaikki nämä traditiot sisältävät intiimejä detaljeja, jotka kutsuvat tarkkaan, lähelle suuntautuvaan katsomiseen.⁹⁹ Riegl puolusti matalan taiteen eri muotoja ja hänen mielestään kaikkia taidemuotoja kuten maalaustaidetta, kuvanveistoa ja arkkitehtuuria tulikin kohdella yhtäläisesti alempien taidemuotojen kanssa Kunstwollenin periaatteiden mukaisesti.¹⁰⁰

Riegl lainaa termin *haptinen* (kreik. *haptēin*, kiinnittää) fysiologiasta, koska sana *taktiilinen* voitaisiin ymmärtää kirjaimellisesti kosketukseksi, jota haptisuus ei kuitenkaan tarkasti ottaen merkitse. Haptinen havainto määritellään yleensä *taktiilisen* (kosketusaisti), *kinesteettisen* (liikeaisti) ja *proprioseptisen* (ruumiin sisäaistimus) aistimusten yhteistoiminnaksi. Haptisessa representaatiossa kuvallinen esittäminen toimii yhdistävänä kudoksena eri aistien ja asioiden välillä. Siinä katse ja kohde lähentyvät toisiaan, vaikka se ei kirjaimellisesti merkitsekään koskemista.¹⁰¹

⁹⁶ Iversen 1993, 37.

⁹⁷ Ks. Iversen 1993, 17; Marks 2000, 168.

⁹⁸ Rieglin kaksi ensimmäistä kirjaa keskittyivät tutkimaan itämaisten mattojen kasviornamentiikan 5000-vuotista historiaa egyptiläisessä, bysanttilaisessa ja maurilaisessa arabeskitaiteessa. Iversen 1993, 8.

⁹⁹ Marks 2000, 169.

¹⁰⁰ Iversen 1993, 7.

¹⁰¹ Johansson 2010, 211.

Rieglin haptisen termissä on joitain yhteyksiä saksalaisen kuvanveistäjän Adolf von Hildebrandtin (1847–1921) *near & distant* -katsomisen määrittelyjen kanssa. Hildebrandt pitää *lähelle* katsomista myös *haptisena* katsomisena, joka osaltaan vastaa kosketusaistia.¹⁰² Myös Rieglin itsensä käytössä haptisen ja optisen käsitys muuttuu riippuen siitä mitä aihealuetta hän tutkii. Kirjoittaessaan tutkimusta hollantilaisista ryhmäkuvista *The Group Portraiture of Holland* -kirjassaan, Alois Riegl korvaa haptinen – optinen kahtiajaon vastakohtaparilla: objektiivisella ja subjektiivisella. Siinä hän tutki kuinka kuva joko kaipaa katsojan osallistuvaa katsetta tai sulkee sen kuvapinnan ulkopuolelle.¹⁰³ Hän paneutui eleiden, katseiden ja katsojan välisiin suhteisiin, kuitenkin analysoiden kuvan rakennetta irrallaan sen sisällöstä. Iversen korostaakin, että Riegl oli ensimmäisiä taidehistorioitsijoita, joka kiinnitti huomiota katsojan rooliin.¹⁰⁴

Rieglin ajattelee että tuntoaisti liittää ihmisen maailmaan ja tekee mahdolliseksi arvioida painon ja solidiuden optista vaikutelmaa valojen ja värien ei-esineellisessä todellisuudessa. Hän näkee taiteen historian jatkuvana haptisen ja optisen katsomisen tavan muuttumisen prosessina, joka muuttuu äärimmäisen haptisesta tai objektiivisesta maailman katsomisesta erittäin optiseen tai subjektiiviseen ymmärtämisen tapaan. Esimerkkinä tällaisesta optisesta taiteesta voidaan pitää impressionismia, jonka vastakohtana on haptinen egyptiläinen taide.¹⁰⁵ Egyptiläiset pyrkivät selkeään plastisuuteen, jossa he välittivät sellaisia optisia tehokeinoja kuin lyhennyksiä, jotka väistämättä merkitsevät näkökulman valintaa, katsojan paikan huomioonottamista.¹⁰⁶

Haptisessa representaatioissa voi kokea kosketuksen niin ihon ulko- kuin sisäpinnalla ja silmät toimivat ihon tavoin koskettaen taideteoksen pintaa. Haptinen yllyttää katseen tuntoaistimusta, kun taas optinen kiinnittää huomiota syvyyteen.¹⁰⁷ Optinen visuaalisuus puolestaan muodostuu subjektin ja objektin välimatkasta. Haptinen katse menee pintaa syvemmälle. Haptinen visuaalisuus on suostuvaisempi liikkumaan kuin fokusoimaan, se

¹⁰² Iversen 1993, 9.

¹⁰³ Ibid.

¹⁰⁴ Elovirta 1999, 81; Iversen 1993, 9.

¹⁰⁵ Iversen 1993, 10.

¹⁰⁶ Iversen 1993, 78.

¹⁰⁷ Marks 2000, 162.

ruumiinsa kautta ihminen voi havainnoida, tutkia ja käyttää ympäristössä olevia kohteita, mutta omaa ruumistaan hän ei voi samalla tavalla tarkkailla, vaikka se on jatkuvasti kokemuksessa läsnä.¹¹³ Tämä sama tuntemus tapahtuu myös Jokisalon taidetta katsoessa. Teosten herättämät moniaistiset tuntemukset nousevat pintaan syvältä itsestämme, emmekä välttämättä osaa sanoa, miksi jonkin teoksen elementit herättävät tietynlaisia tunteita. Silmään painettu silmäneula, saksien kylmänviiltävä teräksinen terä tai sormenpään ympärille pyöritetty ja kiristynyt lanka saavat ensisijaisesti tuntemaan, mutta myös muistamaan aistikokemuksia ruumiin kautta.

Ulla Jokisalon lapsuuden muistot ovat verrannollisia taiteen kokemisen kanssa. Lapsuuden kokemukset ovat herättäneet hänessä vahvan tarpeen luoda kuvia henkilökohtaisista muistoista ja muistamisesta. Jokisalo kertoo *Emma* -lehden haastattelussa: ”Olin jo aivan pienestä pitäen selaillut äitini valokuva-albumia ja niitä katsoessani eläytynyt voimakkaasti hänen varhaiskokemuksiinsa, orpouteen ja erillisyyden tunteisiin. Häneltä kuulemiini, mutta tietysti suuremmalta osin itse kuvitelmiini! Nuo valokuvat ovat kuin syöpyneet myös osaksi omaa minäkäsitystäni.”¹¹⁴ Näin ollen taideteoksen herättämistä tunteista voi tulla osa katsojien kollektiivisia muistoja ja ehkä juuri siinä piileekin taiteen vaikutusvalta. Jokisalon henkilökohtainen kokemusmaailma muuttuu katsojien silmissä kollektiivisiksi muistoiksi.

Jokisalon teoksessa *Omakeuva menneiltä ajoilta* (2009) (Kuva 1.) taiteilijan kädet pitelevät aikanaan ystävältä lahjaksi saatua lastenkirjan kuvitusta mustaa taustaa vasten.¹¹⁵ Mustavalkoisella, sivuista jo hieman rypistyneellä sivulla on kuva rottinkituolissa nukkuvasta työstä. Tytön ympärillä pyörivät ompelulaatikon esineet ovat herännet eloon. Lankarullat sitovat tyttöä tuoliin ja sakset leikkaavat tytön hiussortuvia. Sivun alalaidassa lukee: ”Kun työntekijä nukkuu kesken työnsä – silloin tulevat työkalut rauhattomiksi, alkavat puhua ja toimia. Neula pistää, sakset leikkaavat, langat kietoutuvat jalkoihin ja kaulaan. Mitä ne puhuvat? Näin ne sanovat: ”Tämä on laiskurin palkka!” Kuka teistä, hyvät lapset, tahtoisi kuulua laiskureihin?” Pienet lankarullat ja sakset nousevat pienille jaloilleen ja tekevät mitä laiskoille lapsille käy –

¹¹³ Heinämaa 2000, 77–80.

¹¹⁴ Karttunen 2009.

¹¹⁵ Kuvataiteilija Ulla Jokisalon suullinen tiedonanto tekijälle 21.9.2011.

tämä on laiskurin palkka ja tytön kauniit kutrit katkotaan. Tämä *Omakuva menneiltä ajoilta* kuvastaa hyvin Jokisalon henkilökohtaista kokemusmaailmaa, niin samalla tavalla oman tahtonsa mukaisesti sakset ja langat tuntuvat käyttäytyvän hänen teoksissaan. Hän on kertonut kuinka jossain vaiheessa kuva ottaa ohjat omiin käsiinsä samalla tavalla kuin menneiltä ajoilta olevassa *Omakuvassa*.¹¹⁶

Ympäristö koetaan erilaisina muotoina, väreinä, mittasuhteina, ääninä, hajuina, makuina, pintoina tai painoina. Ihminen kokee tilan, ajan ja paikan moniulotteisina kokonaisuuksina. Samalla tavalla taide kutsuu tarkastelemaan niiden sisäisiä ja ulkoisia merkityksiä.¹¹⁷ Näköaistin avulla näemme ja erotamme visuaalisia muotoja, värejä, valovaihteluita ja tekstuureja. Kuuloaistilla aistitaan eri ääniä, säveliä, puheääntä ja erilaisia kineettisiä havaintoja. Haju- ja makuaistin avulla voi haistaa ja maistaa ympäröivää maailmaa. Kosketusaistilla, joka on lähinnä aistivaa ruumista, on mahdollisuus tallettaa muistiin hyvinkin voimakkaita muistoja.¹¹⁸ Kun eri aistit yhdistyvät, on kyseessä moniaistinen kokemus. Siinä katse kertoo jo kaukaa tulevasta, kuten taas lähiaistit kosketus ja hajuaisti tuovat kokemuksen puolestaan lähelle kehoa. Kaikkia aisteja, näkö mukaan luettuna, voidaankin perustellusti pitää tuntoaistin laajentumina ja erikoistumina.

Katsoessa Jokisalon teoksia voi huomata katsovansa niitä kahdella tavalla – silmä ei vain katso teoksen pintaa, vaan alkaa myös koskettaa sitä. Kosketusaistin tavoin silmä tunnustelee teoksen pintaa, mikä saa tuntemaan haptisen representaation.¹¹⁹ ”Katso silmällä kuin helmellä, mutta älä koske” -sanonta kehottaa varovaiseen, jopa hellään katsomiseen. Sanonta tarkoittaa samaa kuin ”Katsoa saa, muttei koskea”. Haptinen representaatio antaa mahdollisuuden katsoa ja koskea – vaikka konkreettinen koskeminen olisikin kiellettyä.

Laura U. Marksinkin teos *The Skin of The Film* (2000) käsittelee filmien ja elokuvien haptista visuaalisuutta. Marksinkin mielestä niin sanottu haptinen visuaalisuus koetaan vahvasti kehon kautta, eikä katsoja silloin pysty irtautumaan, nousemaan esitetyn

¹¹⁶ Karttunen 2009.

¹¹⁷ Ihminen ottaa vastaan informaatiota sekä sisäisestä että ulkoisesta ympäristöstään aistien reseptorien eli vastaanottimien välityksellä. Informaatio kulkeutuu keskushermoston neuroneihin eli hermosoluihin. Anttila 1993, 42.

¹¹⁸ Anttila 1993, 40–41.

¹¹⁹ Iitiä 2004, 199.

yläpuolelle. Marks on analysoinut syvällisesti miten elokuvataide voi käsitellä monikulttuurisuuden liittyviä teemoja. Hänen mukaansa elokuvalla on mahdollisuus vaikuttaa aisteihin ja tunteisiin, koska se ei ole ensisijaisesti kielellistä, eikä se noudata samoja periaatteita kuin kirjoitettu teoria. Elokuva toimii kielen, tunteiden ja aistien rajoilla, mutta kieltä tarvitaan, jotta elokuvan kokemuksesta voidaan puhua.¹²⁰ Marksinkin mukaan elokuva tarjoaa katsojalle kokemuksen, joka on samanaikaisesti älyllinen, tunteellinen ja aisteihin vetoava. Kirjan esimerkkiteoksissa niiden äänimaailma on tärkeä osa haptisen representaation muodostumista. Töiden musiikki virittää teoksen tunnelmaan, taiteilijan kertoma selkeyttää filmin ideaa ja näin ollen se saa tuntemaan asioita, joita ilman näitä ääniä ei voi saavuttaa.¹²¹

Jokisalon teokset ovat tältä osalta mykkiä, sillä tähän asti syntyneistä teoksista ei äänimaailmaa löydy. Kuvataide on usein liikkumaton, äänetön, tilassa tapahtuva ja epäsuoremmin tunteisiin vetoava taiteen laji. Musiikki on Jokisalolle kuitenkin tärkeä työskentelyväline. Jokisalo kertoo kuuntelevansa musiikkia työskennellessään: ”Se luo mentaalisen tilan, jossa mielikuvat voivat virrata vapaasti.”¹²² Klassinen musiikki toimii atmosfäärinä ja inspiraation ylläpitäjänä.¹²³ Täysin mykkiä Jokisalon teokset eivät kuitenkaan ole, sillä niiden vahva esineellisyys ja omaelämäkerrallinen symbolisuus pitävät huolen siitä, että jokaisella teoksella on tarina kerrottavanaan.

Vaikka teoksissa ei ole ääntä, pääsemme silti lähelle kuuloaistia ja ihoa Jokisalon *Nimetön* -teosta (1986) (Kuva 2.) tarkasteltaessa. Mustavalkoisen valokuvankeskiössä on ihmisen korva. Mustaa taustaa vasten valokuvaa hallitsee miltei koko kuvatilan täyttävä suuri lähikuva korvasta. Korva sijoittuu lähelle kuvapintaa ja näyttää melkein kaksiulotteiselta uhaten suistua kuvatilasta katsojan alueelle. Varjot ja valot leikkivät korvan ihon pinnalla muodostaen sille sen tyypillisen muodon. Ihon poimut ja talirauhaset erottuvat selvästi. Elovirran mukaan etäisyys katsojan ja kohteen välillä on minimissään, esineiden pinta ja rakenne ja olemus nousevat kuvan tummuudesta ikään kuin ne eivät olisi tarkoitettu katsottavaksi vaan tunnusteltaviksi.¹²⁴

¹²⁰ Marks 2000, xvi.

¹²¹ Marks 2000, 130.

¹²² *Animalis* -näyttelyä vuonna 1992 kootessaan Ulla Jokisalo kertoo kuunnelleensa taukoamatta Karol Szymanowskin viulukonserttoa. Jokisalo 2001, 84.

¹²³ Amperla-Hirvonen 2011, 22.

¹²⁴ Elovirta 2001, 18.

Ulla Jokisalon varhaistuotanto koostuu mustavalkoisista¹²⁵ ja usein myös osittain jälkidokumentaristisista aiheista. Pian teoksiin kuitenkin alkaa ilmestyä symboleja ja esineitä, jotka kaikki omalla tavallaan kertovat Jokisalon elämänhistoriaan liittyvistä asioista *Omakehuva menneiltä ajoilta* -teoksen mukaisesti. *Nimettömän* korva kuuluu selkeästi Jokisalon tuotannon varhaisiin teoksiin, mutta siinä on jo viitteitä tulevasta esineellisyydestä. Korvaa tärkeämmäksi yksityiskohdaksi nousee yllättäen korvakäytävään sijoitettu lasikuula. Jokisalon kohdalla subjektiivisuus tarkoittaa sitä, että syvyysilluusio alkoi kadota kuvista kohta ensimmäisten näyttelyiden jälkeen. Esineiden aistillinen pinta upposi taustan tummaan seinämään. Kuvat eivät enää määrittäneet katsojan paikkaa tai roolia. Ne jättivät tilaa assosiaatiolle, mielikuvitukselle. Myöhemmin yksittäisen kuvan tai temaattisen kuvasarjan tilalle tulivat kuvarinnastukset sekä kuvan ja sanan yhdistäminen.¹²⁶

Vaikka näköaistia pidetään aisteista voimakkaampana ja merkittävämpänä, myös muilla aisteilla on taiteen kehollisessa kokemisessa oma merkityksensä. Kuuloaistilla on taiteen kokemisessa suhteellisen vaatimaton merkitys. Pelkästään katsomalla taidetta tai lukemalla siitä voi saavuttaa täydellisen taidekokemuksen. Kuuloaistia tarvitaan äänen liittyessä olennaisena osana teokseen, esimerkiksi videoon tai installaatioon. Kuullut äänet johdattelevat teoksen sisälle, sen omaan vaikutusmaailmaan. Marksien mielestä emme voi kirjaimellisesti koskettaa ääntä korvalla, tai koskettaa esineitä silmillämme, mutta kuulo voi havaita ympäristöään vähemmän instrumentaalisesti.¹²⁷ Me kuuntelemme (listen) tiettyjä asioita, mutta kuulemme (hear) ympäröiviä ääniä erottamattomana kokonaisuutena. Haptinen kuulemisen hetki voikin Marksien mukaan olla se lyhyt silmänräpäys, kun kuulemme kaikki äänet yhtenä puurona, kunnes valitsemme tietyn äänen mitä kuunnella, sen, mikä on tärkeintä havaita sinä kyseisenä hetkenä.¹²⁸ Haptinen kuuleminen voi muodostua myös ruumiilliseksi. Esimerkiksi metsässä kävellessä metsän äänet sekoittuvat sydämenlyöntien tahtiin tai yökerhon

¹²⁵ Jokisalon alkutuotannon mustavalkoisten valokuvien vedokset ovat uniikkeja. Niiden mustavalkoilmaisuus perustui käsityömäiseen vedostukseen ja vedospapereihin, joita ei enää ole saatavissa. Jokisalo 2001, 88.

¹²⁶ Elovirta 1999, 175.

¹²⁷ Marks 2000, 183.

¹²⁸ Ibid.

lujalla pauhaava musiikki saa rintakehän pamppailemaan sydämenlyöntien kiihtyessä musiikin rytmissä. Tällä tavalla ääni korostaa abstraktia aineettomuutta.¹²⁹

Korva on kuvataiteessa varsin vähän kuvattu elin, vaikka siihen liittyykin yksi tunnetuimmista taidehistoriallisista tarinoista: Paul Gauguinin ja Vincent van Goghin tapaamisen on kerrottu loppuneen kuuluisaan riitaan, jonka seurauksena van Gogh leikkasi palan vasemmasta korvalehdestään irti.¹³⁰ Myös Johannes Vermeerin *Tyttö ja helmikorvakoru*¹³¹ (n.1665) -maalauksessa korva ja tietysti siinä roikkuva kiiltävä korvakoru ovat turbaanin lailla teoksen keskeisiä objekteja. Arja Elovirta näkee Jokisalon *Nimetön*-teoksen korvan intiiminä elimenä, surrealistisena, ruumiista irti rajattuna – ja haptiseen tapaan *katsovana* korvana.¹³² Jokisalo itse kertoo surrealistisen taiteen olevan hänelle henkinen koti. ”Mitä vähemmän etukäteistä suunnittelua ja ideointia, sen parempi. Ja tähän pyrkimykseen liittyy parhaimmillaan myös tunne siitä, että tekeillä oleva kuva ottaa aina jossain vaiheessa ohjat ja vie mukanaan.” Intuitio ja kuvan vapaaehtoisesti näkyväksi tuleminen ovat tärkeä osa teosten valmistumisprosessia.¹³³

Nimettömän korva on irrotettu alkuperäisestä kontekstistaan ja leijuu nyt irrallaan mustaa taustaa vasten. Se vaikuttaa olevan irti kehosta ja sen tärkein ominaisuus, kuuleminen, on estetty. Katsojan huomion valokuvassa viekin korvakäytävään asetettu suurikokoinen lasikuula.¹³⁴ Korvaan kuulumaton vieras esine katsoo silmän lailla ulos kuvasta suoraan katsojaan. Korvaan asetettu lasikuula estää korvaa kuulemasta oikein, jolloin kuuloaisti heikentyy. Vaikka korva ei enää kuule entiseen tapaansa, on se saanut avukseen toisen aistin – näköaistin. Juuri tästä Alois Rieglin haptisen käsitteessä on konkreettisesti kyse. Taidekokemuksessa korva ei enää vain kuule, vaan alkaa samanaikaisesti myös nähdä, sillä haptinen katsominen etsii tapaa koskea, kun kohteen koskeminen ei riitä.¹³⁵ Jokisalo onkin kertonut, että voisi nimetä *Nimettömän* uudelleen osuvasti nimellä *Näkevä korva*.¹³⁶

¹²⁹ Marks 2000, 183.

¹³⁰ Ks. Kämäräinen 1990, 142.

¹³¹ *Tyttö ja helmikorvakoru* -maalaus tunnetaan myös nimellä *Turbaanipäinen tyttö*.

¹³² Elovirta 2001, 22.

¹³³ Karttunen 2011, 21.

¹³⁴ Ibid.

¹³⁵ Marks 2000, 153.

¹³⁶ Karttunen 2011, 21.

Korvaan asetettu lasikuula representoi eri aistien yhdistymistä, jolloin kuuleva korva alkaa nähdä. Kaksi eri aistia yhdistyy *Nimetön*-teoksessa yllättävällä tavalla. Haptisessa kokemisessa katsoja käyttää katsettaan kuin se olisi kosketuksen omaista.¹³⁷

Nimetön-teoksen korva paitsi kuulee, mutta alkaa myös ikään kuin nähdä. Näin käy välillä oikeastikin, kun kuuloaisti antaa tietoa ennen kuin näköaisti ennättää kulman taakse. Työssä yhdistyy haptisen ja optisen representaation liitto, mikä on myös visuaalisen katsomisen ja taktiilisen kosketuksen liitto.¹³⁸ Johansson näkee tämä aistien yllättävän sekoittumisen haptisen katsomisen lähtökohtana: Hegelin mukaan jokainen teos sisältää sekä teoksen sisäisiä että teoksesta ulos katsojan tilaan avautuvia suhteita. Riegl taas katsoo taiteen kehittyvän ”itselleen olevista” sisäisesti yhtenäisestä teoksesta kohti ”meille olevia” teoksen ulkopuoliseen tilaan avautuvia, ulkoisesti yhtenäisiä teoksia.¹³⁹

Kaikki Jokisalon teokset eivät ole täysin kyllästettyjä haptisella visuaalisuudella, vaikka toisaalta voivat representoida useaa eri aistia ja niiden käyttötarkoitusta.

Nimetön-teoksen korva ei välttämättä herätä tuntemaan varsinaista haptista representaatiota, vaikka korva itsessään representoi kuuloaistia ja kuulemista ja siihen lisätty lasikuula muistuttaa silmästä, näköaistista ja näkemisestä. Teos muistuttaa katsojaa: ”Vaikka en näe sinua, voin kuulla sinut jopa niin hyvin, että lopulta myös näen sinut.” *Nimetön*-teos on tässä siis esimerkkinä yhden ja toisaalta myös useamman eri aistin representaatiosta. Jokisalon teosten moniaistisuus ja eri taidemuotoja sekoittava materiaalisuus antaa mahdollisuuden tutkia haptisten representaatioiden muodostumista teoksissa – sitä miten ne vaikuttavat katsojiin älyllisten vaikutteiden lisäksi myös selkeästi ruumiillisesti koettavien aistimusten tavoin.

Laura U. Marks huomauttaakin, että tällaiset osittain haptista representaatiota herättävät kuvat muuttuvat esittäviksi muodoiksi ainoastaan asteittain, jos lainkaan. Tämän voi havaita tulkitessa Jokisalon *Nimetön*-teosta. Marksinkin mukaan haptinen teos voi esittää myös yksityiskohdan vaikkapa mianiatyrisyyden kautta, jolloin se pakottaa katsojan

¹³⁷ Marks 2000, 127.

¹³⁸ Marks 2000, 129.

¹³⁹ Johansson 2010, 210.

lähelle, ja tämä joutuu luopumaan etäännetyn katseen rekisteristä.¹⁴⁰ Optisen havaitsemisen tapa korostaa kuvan esittävyiden voimaa, kun taas haptinen havaitseminen korostaa kuvan materiaalista läsnäoloa. Lainatessaan muita aistimuskokemuksia, etupäässä kosketus- ja liikeaistimusta, haptinen visuaalisuus linkittää näkemistapahtumaan optista visuaalisuutta voimallisemmin koko kehon. Näin ollen optisen ja haptisen visuaalisuuden eroaminen toisistaan tapahtuu asteittain.¹⁴¹

Haptiset teokset herättelevät katsojassa ihmisruumiiseen tallentuneita sanallisia, kuvallisia, tuoksuvia ja maistuvia muistijälkiä. Pallasmaa lukee Merleau-Pontya: ”Ruumiinfenomenologiassa korostetaan aistien vuorovaikutusta, viemällä moniaistisuus tätäkin pidemmälle. Aistihavaintoni ei täten ole annettujen visuaalisten, taktiilisten ja auditiivisten aineiden summa: minä havaitsen kokonaisella tavalla, koko olemuksellani; minä tajuan jonkin asian tai esineen ainutlaatuisen rakenteen ja ainutlaatuisen olemassa olemisen tavan, joka puhuttelee kaikkia aistejani samanaikaisesti”.¹⁴² *Nimettömän* korva on erittäin hyvä esimerkki Jokisaloon varhaistuotannosta, mustavalkoisesta surrealistisesta, vielä haptista representaatiota hakevasta teoksesta. Näitä Merleau-Pontyn kuvaamia moniaistisen, koko olemuksella aistittavia teoksia alkaa löytyä usein Jokisaloon myöhemmästä taiteesta. Tutustun lähemmin näihin teoksiin seuraavissa luvuissa, joissa lähestyn haptista representaatiota Jokisaloon taiteessa haju-, maku- ja kosketusaistien kautta. Jos korva voi alkaa nähdä, on esineellisillä teoksilla myös mahdollista saada valokuva tuoksumaan ja koskettamaan, niin ihoa kuin sielua.

3.2 Ota silmä käteen ja katso

”Mies teroittaa partaveistään. Pilvi kulkee täydenkuun yli. Mies viiltää silmän veitsellään.” Näin alkaa elokuvahistorian kuuluisin lyhytfilmi Luis Buñuelin ja Salvador Dalín käsikirjoittama *Andalusialainen koira* (1929).¹⁴³ Samanlaisia puistatusta herättäviä tuntemuksia löytyy myös Jokisaloon tuotannosta. Erilaiset, usein Jokisaloon henkilökohtaiseen elämään liittyvät teokset, herättävät inhotusta. Silmiin painettujen neulojen pistot tai saksien ja neulojen luomat illuusioiden ovat kivun tai muiden inhottavien tuntemusten aiheuttajia. Jokisaloon teoksissa *Taikalyhty* (2009), *Pisto* (2006) ja *Näköala*

¹⁴⁰ Marks 2000, 163.

¹⁴¹ Pitkänen-Walter 2006, 144; Marks 2000, 163.

¹⁴² Pallasmaa 2002, 10.

¹⁴³ Tuomola 1978. Kansallisen audiovisuaalisen kirjaston www-sivut.

(2006) neulat osuvat teoksissa esiintyvien hahmojen silmiin. Ne ovat tarinoita erilaisista kipupisteistä. *Näköala*-teoksessa (Kuva 3.) puolestaan valkoiselle kankaalle on kirjailtu siniset silmät. Silmien vieressä on siluettimaisesti pigmenttivedoksesta leikattu tytön päätön yläruumis. Kukalliseen mekkoon sonnustautunut tyttö pitelee käsissään kahta neulaa, joiden kärjet osoittavat kohti kirjailtuja silmiä. Silmänearlat on painettu kiinni kankaaseen. Neuloihin on pujotettu sinistä lankaa, jolla on myös kirjailtu silmistä valuvat kyyneleet. Kahden eri sinisen sävyttämät langat, putoavat silmistä kyynelten tavoin ja kasaantuvat sekavaksi solmuvyyhdiksi työn alaosaan. Näköala tähän teokseen on kivulias. Tyttö ompelee hahmon elämää, ohjaa sen tulevaisuutta, samalla tavalla kun marionettinukkea ohjataan siihen kiinnitettyjen lankojen avulla.¹⁴⁴ Neulat iskevät kiinni silmiin ja silmät jatkavat loputonta itkuaan.

Ulla Jokisalon taiteen yhtenä keskeisimpänä aiheena ovat katseen ja katsomisen sekä katsottuna olemisen teemat katseeseen ja katsomiseen sekä katsottuna olemisen teemat. Optiset laitteet, kuten silmälasit ja suurennuslasit, kertovat taiteilijan kiinnostuksesta kameroihin ja muihin optisiin laitteisiin.¹⁴⁵ Katseeseen ja katsomiseen liittyvät teemat ovat keskeisiä aiheita myös taidehistorian tutkimuksessa. Arja Elovirta problematisoi kuvan katsomista ja sen muuttuvaa luonnetta artikkelissaan *Katseen kuviteltu viattomuus*. Elovirran mukaan taidehistorian kentällä tutkitaan kuvan ja katsojan suhdetta, ja sitä miten taideteos ohjailee katsetta. Katsooko kuvasta kenties esitetty henkilö meitä vai väistääkö hän katseemme? Miten kuva ja kohde vastaavat toisiaan?¹⁴⁶ Ota silmä käteen ja katso! – neuvo, jota Jokisalo itse kehottaa käyttämään teoksiaan katsottaessa.¹⁴⁷

Taidehistoriallisessa katsomisessa katseen käsitys muuttuu ja muuntuu asiayhteydestä ja kontekstista toiseen. Esimerkiksi semiotiikka syrjäyttää teosten taustalla olevat merkitykset ja keskittyy kuvan ja katsojan välisiin suhteisiin. Englannin kielen sana

¹⁴⁴ Myös Jokisalon uusimpiin teoksiin lukeutuvassa työssä kirjaillut kädet ohjailevat pienen tytön hahmoa marionettinukun tapaan. Galleria Christian Roellinin www-sivut.

¹⁴⁵ Jokisalo on viehättynyt paitsi vanhoista valokuvista ja niiden ilmaisusta, myös varhaisista kuvien katselulaitteista. Taikalyhdyt, stereokuvien katselulaitteet ja seinille heijastetut fantasmagoriaesitykset tekivät valokuvien katsomistilanteista Jokisalolle jaettuja maagisia hetkiä. Rastenberger 2011, 3.

¹⁴⁶ Elovirta 1998, 77.

¹⁴⁷ Kuvataiteilija Ulla Jokisalon suullinen tiedonanto tekijälle 21.9.2011.

gaze tarkoittaa kiinteää katsetta, jotain samanlaista kuin tuijotus arkikielessä.¹⁴⁸ Termi nostaa esiin katsovan subjektin, hänen halunsa ja visuaalisen nautinnon, mutta myös tiedon ja vallankäytön ulottuvuuden. Jos havainnointi korostaa katsojan pyyteettömyyttä, subjektin etäisyyttä kohteesta, *gaze* liittää toisiinsa kohteen ja katsojan kulttuurisesti määrittäneet tarpeet.¹⁴⁹ Ruumiinfenomenologian tai haptisen käsitteiden avulla voi saada tarkemmin kiinni katsojan ruumiillisesta taiteen kokemisesta. Psykobiografia puolestaan syvenee taiteilijan itsensä antamiin merkityksiin, niin henkilökohtaiseen elämään ja sen kautta myös taiteeseen.

Juhani Pallasmaa kirjoittaa artikkelissaan *Ihon silmät. Arkkitehtuuri ja aistit* moniaistisesta kokemisesta. Pallasmaan mukaan näköaisti on aisteista hallitsevin.¹⁵⁰ Länsimaisessa kulttuurissa on jo kreikkalaisista lähtien pidetty näköä aisteista jaloimpana ja ajattelu on ymmärretty näköaistin pohjalta.¹⁵¹ Antiikin Kreikassa taitojen aluetta (kreik. *tekhne*, lat. *ars*, engl. *art*) pidettiin vähemmän arvokkaana kuin tietoa (kreik. *episteme*), viisautta (kreik. *sophia*) ja järjen suorittamaa ”katselua” (kreik. *theoria*).¹⁵² Näköhavaintoa onkin pidetty todistusvoimaisimpana havaintona, suorastaan totuuden vertauskuvana. ”Silmät ovat korvia luotettavammat todistajat”, kirjoittaa jo Herakleitos eräässä fragmentissaan. Filosofiset kirjoitukset kaikkina aikoina suorastaan vilisevät näköaistiin liittyviä metaforia, siinä määrin, että ajattelu ja tieto ovat muuttuneet selkeän näkemisen analogioiksi.¹⁵³

Pallasmaan mukaan renessanssiaikana ihmisen viisi aistia muodostivat hierarkkisen järjestelmän alkaen korkeimmasta aistista näöstä päätyen kosketusaistiin. Renessanssin aistijärjestelmä oli liitetty kosmisen ruumiin mielikuvaan; näkö liitettiin tuleen ja valoon, kuulo ilmaan, haju aisti höyryyn, makuaisti veteen ja kosketus maahan. Tekninen kulttuuri on epäilemättä erottanut ja hierarkisoinut aistit tätäkin selkeämmin; näkö ja kuulo ovat arvostettuja sosiaalisia aisteja, kun taas muita kolmea aistia pidetään eräänlaisina arkaaisina aistijäänteinä, joilla on lähes yksinomaan yksityinen tehtävänsä

¹⁴⁸ Tuijotus ei kuitenkaan ole sanan tarkka vastine. Uteliasta lasta voidaan kieltää tuijottamasta (*stare*), mutta ei katselemasta (*gaze*). Elovirta 1998, 86; Olin 1996, 209.

¹⁴⁹ Elovirta, 80–81; Olin 1996, 209.

¹⁵⁰ Pallasmaa 2002, 4–5.

¹⁵¹ Pallasmaa 2002, 5.

¹⁵² Niiniluoto 1999, 14.

¹⁵³ Pallasmaa 2002, 5.

ja siksi ne ovat kulttuurisen käyttäytymiskoodin alistamia. Steinerilainen ajattelu tunnistaa peräti kaksitoista aistikokonaisuutta.¹⁵⁴

Näön hallitseva asema muihin aisteihin verrattuna ja sen aiheuttama ajattelutapojen vinoutuminen on huolestuttanut joitakin tunnettuja filosofejä jo jonkin aikaa.

Pallasmaan mukaan nykykulttuuri näyttääkin ajautuvan kohti todellisuussuhteemme etääntymistä, epäaistillistumista ja epäerotisoitumista. Myös maalaus- ja veistotaide ovat kadottaneet aistillisuuttaan. Sen sijaan, että taideteos houkuttelisi aistilliseen läheisyyteen, nykyaide yleensä torjuu kosketuksen ja aistillisen uteliaisuuden. Tämän päivän taide puhuttelee useimmiten älyämme ja käsitteellistämisen kykyjämme suoranaisten aistielämysten ja eriytymättömien ruumiillisten vuorovaikutusten sijaan.¹⁵⁵

Jokisalon teokset haastavat Pallasmaan kuvaaman, vain älyllisellä tasolla vaikuttavan taiteen. Teosten moniaistisuus ja eri taidemuotoja sekoittava materiaalisuus antavat teosten katsojille älyllisten vaikutteiden lisäksi myös selkeästi ruumiillisesti koettavia aistimuksia. Teosten taustalla on hyvin usein tarinoita ja tunteita, joiden ympärille teokset syntyvät. Ne haastavat katsojan käyttämään useampia aisteja, ei vain hallitsevaa näköaistia, joiden kautta teosten aistikokemus syvenee syvemmälle tunne- ja ajatustasolle. Nämä haptiset teokset herättelevät katsojassa ihmisruumiiseen tallentuneita sanallisia, kuvallisia, tuoksuvia ja jopa maistuvia muistijälkiä.

Laura U. Marks huomauttaakin kuinka teokset herättävät aistimuistoja ja erityisesti kosketusmuistoja etenkin silloin, kun näköaistia heikennetään entisestään.¹⁵⁶ Kun näköaistia huijataan, muuta aistit vahvistuvat. Marksinkin mukaan jotkin videoteokset ovat niin ”ohuita”, että ne valjastavat muut aistit kokemaan niitä yhdessä. Muisti ja muistot yhdessä mielikuvituksen kanssa saavat näkemään teokset kokonaisina.¹⁵⁷ Marksinkin tutkimus liittyy vahvasti elokuva- ja videotaiteen puolelle, joten miten siis haptinen representaatio voi tapahtua valokuvaa katsottaessa? Haptisten elokuvien moniaistisuus syntyy kuvan tarkkuutta vaihdellen, jolloin optinen muuttuu haptiseksi. Etenkin teosten äänimaailma saa helposti haptisen esiin.¹⁵⁸ Jokisalon valokuvien esineellisyys ja sen vaikutuksesta syntyvä kolmiulotteisuus saa kokemaan valokuvia videoteosten tavoin.

¹⁵⁴ Pallasmaa 2002, 4.

¹⁵⁵ Pallasmaa 2002, 8.

¹⁵⁶ Marks 2000, 153.

¹⁵⁷ Marks 2000, 163.

¹⁵⁸ Marks 2000, 172.

Vaikka valokuvissa ei ole ääntä, voi jokin elementti saada kuulemaan muistoissa säilyviä äänimaailmoja.

Katseella on myös haptisessa havainnoinnissa tärkeä rooli, vaikka haptinen visuaalisuus eroaakin selkeästi optisesta, joka näkee asiat tarpeeksi kaukaa. Optinen visuaalisuus muodostuu subjektin ja objektin välimatkasta, missä haptinen yllyttää katseen tuntoaistimusta ja optinen kiinnittää huomiota syvyyteen.¹⁵⁹ Optisessa katsomisessa katse menee pintaa syvemmälle pakottaen katsojan pohtimaan esinettä itseään. Haptinen visuaalisuus on suostuvaisempi liikkumaan kuin fokusoimaan, se vain raapaisee pintaa, eikä kohdistu objektiin. Haptisessa silmät toimivat ihon tapaan kosketuselimenä.¹⁶⁰

Vaikka näköaistille on aikojen kuluessa suotu jonkinasteinen aistien ylivalta, on sille pyritty löytämään myös vastapainoa muiden aistien alueilta. Yhden aistialueen mielikuvat stimuloivat uusia mielikuvia toisten aistimodaliteettien alueella. Mielikuvat läsnä olevasta herättävät mielikuvituksen tuottamia kuvia. Aistit eivät vain välitä informaatiota älymme tulkittavaksi, vaan ne myös herättävät mielikuvituksen ja jäsentävät aistillista ajattelua.¹⁶¹

Katseen ja katsomisen teemojen tapaan erilaiset sakset ovat tärkeä osa Jokisalon taiteessa. Yksi eniten esiintyvistä taiteen aakkosista Jokisalon tuotannossa ovat tietenkin juuri aakkosten kaltaisesti käyttäytyvät sakset.¹⁶² Välillä ne tuntuvat ilmaantuvan pakkomielteen lailla valokuviin ja ovat se elementti, joka on pysynyt Jokisalon taiteen kieliopin keskeisimpänä tavuna. *Olemus*-sarjan (1986) kuva vanhasta takista, joka on asetettu kuvaan lähes yksiulotteiseksi pinnaksi, sisältääkin sakset ensimmäisen kerran – esineen, joka tämän jälkeen toistuu jatkuvasti Jokisalon tuotannossa.¹⁶³

Myyttiperinteessä sakset ovat olleet luomisen ja syntymän, tuhon ja kuoleman vertauskuvia. Kreikkalaisessa mytologiassa kohtalottarista¹⁶⁴ tunnetuin ja ehkä pelätyin oli *Atropos*, jonka sakset merkitsivät kuolevaisuutta. Niillä se katkaisi säikeen, jonka

¹⁵⁹ Marks 2000, 163; 166.

¹⁶⁰ Marks 2000, 162; 166.

¹⁶¹ Pallasmaa 2002, 10.

¹⁶² Saksien erilaiset asennot esimerkiksi *Nimetön*-sarjan kahdeksassa valokuvassa muistuttavat aakkosia. Elovirta 2001, 86.

¹⁶³ Lintonen 1999, 274.

¹⁶⁴ Kohtalottaret: kolme vanhaa naista kehräävät, mittaavat ja leikkaavat lankaa, jonka kukin säie vaikuttaa tietyn ihmisen kohtaloon. Näistä kolmesta käytetään myös nimitystä *moirat*. Tresidder 2004, 35.

Kothlo keh räsi ja *Lakthesis* mittasi.¹⁶⁵ Simsonin tukan mukana Raamatun Delila saksii miehisen voiman ja vallan. Hänen käsissään saksista tuli symbolisen kastraation väline.¹⁶⁶

Taidehistoriasta saksia on löydettävissä useista eri lähteistä. Helene Schjerfbeckin *Ompelijatar* (työläinen) -teoksessa vuodelta (1905) sakset ovat saaneet pienen, mutta teoksien kokonaisuutta ajatellen merkittävän sivuroolin. Schjerfbeckin keinutuolissa istuvan ompelijattaren lanteilta roikkuvat sakset, jotka ovat selkeä käsityöläisyyden merkki. Ferdinand von Wrightin *Asetelma ompelupöydällä* -teoksessa (1868) sakset ovat puolestaan saaneet hieman suuremman merkityksen, sillä mitä olisikaan ompelulaatikko ilman saksia. Toiset kuuluisat ompelulaatikon sakset löytyvät Albert Edelfeltin *Kuningatar Blankalta* (1887). Molemmissa maalauksissa sakset ovat ompelulaatikossa, mutta vain von Wrightin työssä niillä on Jokisalon saksien kaltainen, esittävämpi olemus. *Kuningatar Blanka* -maalauksessa sakset ja ompelulaatikko ovat vain osa miljöön kuvausta, pieni arkinen naiseuteen liittyvä detalji.

Jokisalolle sakset ovat intohimoinen keräilykohde ja arkisen työn väline. Hän kertoo keräävänsä saksia jopa unissaan. Aina vain yhä rujompia ja raadollisempia yksilöitä.¹⁶⁷ Ne leikkaavat erilleen, mutta myös korjaavat vanhan jälleen ommeltaessa uudeksi, vääristyneen oikeaksi. Saksia on yhdistetty Jokisalon tuotannossa milloin mihinkin ja välillä ne ovat saaneet teoksen muotokuvamaisen pääosan. Joissain teoksissa sakset näyttäytyvät kirjainten lailla, kuin eri aakkosia imitoiden vaihtelevissa poseerauksissaan. Monenlaisista saksista onkin irronnut monta eri tunnelmaa. Joskus ne esiintyvät uhkaavasti viiltävän terävinä tai kuin haavoitettuina, harsoon käärittyinä. Jokisalon sakset ovat poikkeuksetta vanhoja ja niiden raudan hajun voi melkein haistaa. Tutta Palin tulkitsee Luce Irigarayn kirjoituksia sukupuolten ontologisista eroista, subjektin täydellisestä palautumattomuudesta.¹⁶⁸ Irigarayn mukaan sakset ovat kuin huulet, samalla erilliset ja kokonaiset, yhtä aikaa kaksi ja yksi. Irigaray käyttääkin huulia metaforana naisen kulttuurisesti rakennetusta erilaisuudesta mieheen. Nainen on

¹⁶⁵ Tresidder 2004, 35.

¹⁶⁶ Elovirta 1999, 188.

¹⁶⁷ Ks. Yli-Lassila HS 15.2.2005; Ulla Jokisalon lehdistötietote *Avoin kirja* -näyttelyyn.

Valokuvagalleria Hippolyten [www-sivut](http://www.sivut).

¹⁶⁸ Palin 1998, 140; Irigaray 1977/1984, 43–45, 49.

miehen peilikuvana tavallaan sama kuin mies, mutta kuitenkin erilainen. Hän ei ole yksi, muttei kaksikaan.¹⁶⁹

Sakset ovat hyödyllisiä käyttöesineitä mutta myös vaarallisia ja haavoittavia.

Saldo-teoksessa (1992) katsoja törmää veriseen sideharsoon käärittyjen saksien sarjaan. Kysymyksiä alkaa herätä. Ovatko sakset haavoittaneet jotakuta? Vai ovatko sakset haavoittuneet, jolloin ne on kääritty verisinä käärinliinoin? Tässä työssä terävät metalliset sakset ovat jopa inhimillisiä: ne ovat kuin haavan saaneita eläviä olioita. Satu Itkonen näkeekin teoksen nimen merkitsevän asioiden yhteenlaskettua summaa. ”Ihmiset miettivät usein elämänsä tapahtumia ja sitä, minkälainen saldo elämästä on siihen saakka kertynyt. Kukaan ei selviä elämästä ilman haavoja. Joskus haavat ovat iholla, joskus taas mielessä ja sydämessä.”¹⁷⁰

Seuraavassa esimerkkitieteoksessa edellä mainitut taiteen aakkoset, silmät (katsominen) ja sakset yhdistyvät jännittävällä tavalla. *Silmäni*-teoksessa (2010) taiteilijan silmät tuijottavat katsojaa suoraan silmiin suurten rautasaksien rei’istä. (Kuva 4.) Mustalle valokuvapaperille asetetut sakset roikkuvat rei’istä painetuista mustapäisistä nuppineuloista. Sakset ovat avautuneet seisomaan ihmismäisesti jaloillaan. Sakset näyttävät oikeilta rautasaksilta, mutta ne ovatkin valokuva, leikattu kuva pigmenttivedoksesta. Katsoja erehtyy saksien materiaalisuudesta, ja vasta läheltä katsottuna huomaa saksien olevan vain jäljennös alkuperäisestä esineestä. Teoksen muotokieli muistuttaa Jokisaloon varhaistuotannolle tyypillistä tapaa kuvata teos täysin mustaa taustaa vasten. *Silmäni*-teos on toteutettu tätä Jokisalolle aikaisempaa tyyliä noudattaen. Suuret rautasakset on *Nimettömän* korvan tavoin ensin valokuvattu mustaa taustaa vasten. Kehitetystä valokuvasta on leikattu pois vain saksien käsiosien pyöreät kohdat. Harmaalle pellavakankaalle kirjaillut siniset silmät tuijottavat katsojaa avoimeksi leikatuista sormien rei’istä. Nuppineulat näyttävät pitkiltä ripsiltä. Valokuva asettuu kankaan päälle ja kiinnittyy siihen ripsimäisten nuppineulojen¹⁷¹ tiukalla otteella.

¹⁶⁹ Palin 1998, 140; Irigaray 1977/1984, 45.

¹⁷⁰ Itkonen 2008, 29.

¹⁷¹ Tässä, kuin monessa muussakin työssä, nuppineulat toimivat teoksen kasassa pitävinä elementteinä, kun myös tärkeinä esineellisinä elementteinä, työn aiheina. Kuvataiteilija Ulla Jokisaloon suullinen tiedonanto tekijälle 21.9.2011.

Jälleen kerran Jokisalo onnistuu huijaamaan katsojaa. Juuri tällä tavalla teosten moniulotteisuus tulee esille. Aluksi luulemme, että teoksessa roikkuu nuppineuloista oikeat sakset. Sitten tajuaamme sen olevan leikattu kuva valokuvatuista saksista ja lopulta se onkin mustavalkoinen valokuva, missä kaksi siihen leikattua reikää avaavat valokuvan takana olevalle kankaalle kirjailluille silmille näköreiät. Sakset ovatkin silmälasit. Silmä ja mieli(kuvitus) joutuvat koville Jokisalon teoksia katsottaessa. Eivät ainoastaan niiden luomat haptiset representaatiot herätä erilaisia kehollisia tuntemuksia, vaan myös mielemme ja mielikuvituksemme saa tehdä töitä niiden oikeaa olomuotoa selvittäessä. Teosten nimet antavat suunnan tulkinnalle, minkä jälkeen silmä alkaa leikkiä teoksen pinnalla yrittäen tutkia sen esineellisten ja kuvallisten elementtien suhdetta. *Silmäni*-teoksen nimi viittaa taiteilijaan itseensä, mikä sopiikin erinomaisesti teoksen sisältöön. Kenelle muulle saksista muodostuvat silmälasit sopisivat paremmin kuin juuri Ulla Jokisalolle?

3.3 Nuppineuloin kiinnitetyt muistot

Valokuvien mahdollisuus herättää hajuaistimuksia on riippuvainen teoksen muista elementeistä. Ulla Jokisalon ja Anja Snellmannin yhteistyö, *Side*-romaani (1998) yhdistää kaksi eri taiteenlajia, kirjallisuuden ja kuvataiteen. *Side* kertoo 1970-luvun nuorten tyttöjen elämästä murrosiässä, kuukautisten alkamisesta, itsensä löytämisestä, tyttären ja äidin suhteesta. ”Minä tutkin äitivyöhyettä” kertoo kirjan päähenkilö aloittaessaan kertomusta kuolleen äitinsä elämästä.¹⁷² Tapa, millä Anja Snellman kuvailee kirjassaan nuoren tytön naiseksi tulemistä, ja jolla Jokisalo asian kuvallisesti ilmaisee, saa varmasti usean naisen palaamaan omiin muistoihinsa ja tuntemuksiinsa, niihin ehkä hämmentäviin ja hieman noloihin naiseksi tulemisen kokemuksiin.

Olipa kerran... muistiinpanoja kuukautisista 1969–75 (1998) on kuva muistikirjan sivusta, jossa lyijykynällä kirjoitetut päivämäärämerkinnät seuraavat toisiaan riviltä toiselle.¹⁷³ (Kuva 5.) Valokuvan muistikirjamerkintöjen päälle Jokisalo on kirjaillut punaisella langalla verisen merkin – kuukautisverta kuvaavan kirjailun. Työn poikki leikkaava punainen jälki on naiskatsojalle selvä kuukautisten merkki, niin selkeä, että

¹⁷² Snellman 1998, 11.

¹⁷³ Paperille kirjatut päivämäärät tuovat mieleen Roman Opatkan teokset, joissa hän kirjaa numeroita aina yhdestä äärettömään. Opatka päätti kuitenkin äärettömyyteen laskevat teossarjansa 6.8.2011, jolloin hän määritteli äärettömän numeroiksi 5607249.

sen oivaltaa työn nimeä kuulematta tai lukematta kirjan tarinaa. Tässäkin tapauksessa side yhdistää, luo biologisia viestejä ja sielun sisaruutta. Side suojaa ja hoitaa mutta kantaa myös haavan ja veren muistumia.¹⁷⁴ *Olipa kerran* -työssä kuvan, sanan ja kirjallisuuden kerronnallinen liitto saa aikaan kehollisia tuntemuksia ja herättää muistoja naiseksi tulemisen ajasta.¹⁷⁵ Tämä kokemusmaailma on helposti yhdistettävissä myös hajuaistiin. ”Veri, kuukautiset sen tuoksu – siteen ääni.”¹⁷⁶ Näillä sanoilla Snellman kuvailee naiseksi tulemisen hetkiä. Lähes samalla tavalla kun pilaantuvia hedelmiä esittävää maalausta katsoessa voi haistaa hedelmien pahentuvan hajun, tuo myös Jokisaloon teoksissa oleva veri-elementti mielle yhtymiä veren hajusta. Marksinkin mukaan muistot ovat aina emotionaalisia aivoperäisiä asioita, jotka erityisesti liittyvät hajuun. Tästä johtuu se, että kun muistamme jotain haistamamme hajun perusteella, muistamme ja jopa tunnemme kaiken sen mitä kyseiseen tuoksuun liittyy.¹⁷⁷

Veri liittyy äidin ja tyttären yhteen *Side*-romaanissa. Äidin rooli on oleellinen myös Jokisaloon taiteessa. Yhtenä huomattavana teemana Jokisaloon kuvissa jatkuu teossarjoista ja vuosista toiseen tyttären suhde äitiin. Helsingin Sanomien haastattelussa Jokisalo kertoo käsittelevänsä naiseuden monia puolia, omasta mielestään ennen kaikkea äidittömyyttä ja lapsettomuutta.¹⁷⁸ Hänen mukaansa äiti on tyttärelleen peili, halusi sitä tai ei. Jokisalo näkee myös äidin ja tyttären suhteessa jotain sotkuista, mitä hänen ei tee mieli edes selvittää.¹⁷⁹

Ensimmäisen kerran äitiin viittaava teos on nähty ensimmäisessä yksityisnäyttelyssä *Yksinäisyydestä, siitä mikä erottaa meitä ja mistä muisti tekee yhteisen kokemuksen, meistä* vuonna 1983. Tämän jälkeen yhteys äitiin on vahvasti läsnä monissa Jokisaloon teoksissa.¹⁸⁰ Jokisalo käsittelee töissään usein suhdettaan omaan kotiompelijaäitiinsä, mutta samalla avaa näkökulman tietyn aikakauden kollektiiviseen naismuistiin.¹⁸¹

¹⁷⁴ Elovirta 2001, 23.

¹⁷⁵ *Side*-romaanissa Jokisaloon teokset, näyttelyiden nimet, omat valokuvat ja muut henkilökohtaisen elämän aiheet sulautuvat Snellmannin fiktiiviseen tarinaan.

¹⁷⁶ Snellman 1998, 25.

¹⁷⁷ Marks 2000, 148.

¹⁷⁸ Jokisalo kertoo olevansa lapseton, omasta valinnastaan. ”Jossain vaiheessa oli ihan hirveä kaipuu, ei pelkästään lapseen vaan johonkin kohtaamiseen ja kosketukseen, jota ei ole – ja minusta se kyllä näkyy kuvissanikin.” Vuori HS 10.5.2009.

¹⁷⁹ Vuori HS 10.5.2009.

¹⁸⁰ Lintonen 1999, 274.

¹⁸¹ Puranen KSML 26.4.2001.

Teoksissa on vahva naisnäkökulma, jota leimaa subjektiivisuus ja tunnuksellisuus. Menneen ja nykyhetken sekä toden ja fiktion sekoittuminen ovat osa hänen kuvallista ajatteluaan. Ompeleminen näyttää Jokisalon teoksissa olevan minuuden rakentumisen metafora, jonka avulla lapsuuden elämysmaailma herää henkiin.¹⁸² Äidin ja tyttären tarina kulkeekin punaisena lankana läpi koko Jokisalon tuotannon. Kyse ei kuitenkaan ole juonellisesta kertomuksesta, vaan kuten Arja Elovirta asian ilmaisee: ”Tarina on esineiden pinnassa ja hetkeen tarrautuneissa kasvoissa, joista aika hitaasti purkautuu.”¹⁸³

Valokuvagalleria Hippolyten näyttelytekstissä *Varjokuvia* (7.–30.3.1997) Ulla Jokisalo on kirjoittanut äidistään hyvin merkittävään sävyyn: ”Olen tehnyt tämän näyttelykokonaisuuden ajatellen äitiäni. Samat albumikuvat kiehtoivat minua jo lapsuudessani. Myös aikuisena ja valokuvan ammattilaisena olen tutkinut niitä, jotta ymmärtäisin paremmin äitini elämää. Minua on askarruttanut kysymys, mitä koki tuo pieni tyttö jäätyään kuusivuotiaana orvoksi. Millaisia olivat hänen elämyksensä.”¹⁸⁴ Näihin taustoihin pohjautui näyttely *Varjokuvia* ja lopulta koko Jokisalon tuotannon pohja. Äidin traumaattiset kokemukset toimivat Jokisalon taiteen keskeisenä indikaattorina. Äiti on ollut Jokisalolle vahva vaikuttaja ja esikuva.

Kaikki on lähtöisin yhdestä valokuvasta. Vanhassa valokuvassa on hänen äitinsä kuusivuotiaana, tämän kasvatusäiti Emmi sekä muutama muu nainen nauttimassa rantakivillä auringosta. Kuvan tyttö, Jokisalon äiti, on juuri menettänyt äitinsä ja pitää tiukasti kiinni kasvatusäitinsä kädestä. Tytön isä kuoli vain kaksi vuotta kuvan ottamisen jälkeen.¹⁸⁵ Äidin orvoksi jääminen on vaikuttanut myös Jokisalon omaan elämään. Jokisalo kertookin äidin lapsuuskuvien olevan omiaan tärkeämpiä, rakkaampia ja tutumpia – alkavassa keski-ikässään hän päätti työskennellä niillä ja samalla pohtia omaa taustaansa.¹⁸⁶

Äidin orvoksi jääminen on johtanut siihen, että Jokisalo on samastunut vahvasti äitinsä lapsuuteen. Jostain syystä hän samalla kuitenkin pitää omaa lapsuuttaan merkityksettömänä. Jokisalo itse kertoo äitinsä olleen ensimmäinen esimerkki hänen

¹⁸² Puranen KSML 26.4.2001.

¹⁸³ Elovirta 2001, 29.

¹⁸⁴ Ulla Jokisalon lehdistötietotele *Avoin kirja* -näyttelyyn. Valokuvagalleria Hippolyten www-sivut.

¹⁸⁵ Vuori HS 10.5.2009.

¹⁸⁶ Jokisalo 2001, 81.

luoville taipumuksilleen, ja että äidin vaikutus näkyy myös kuvissa ja tuotannossa. Jokisalo ei myöskään näe itseään käsityöllisesti lahjakkaana: ”Harmikseni en perinyt hänen lahjakkuuttaan käsityössä, vaan ja ainoastaan hänen työvälineensä.”¹⁸⁷ Tätä seikkaa Jokisalo pitää yhtenä syynä valokuvauksen opiskelun aloittamiseen: ”Luulen että se on johdattanut minut opiskelemaan valokuvausta, ja äidin ompelijantyö on vaikuttanut omaan taiteeseeni ehkä enemmän kuin mikään muu. Itse asiassa luulen, että ilman äitiäni en olisikaan taiteilija.”¹⁸⁸ Kirjallisuuden kaksoisolentoteemoja tutkineen Markku Envallin mukaan Jokisalo osallistuu äitinsä kohtaloon ja myös omaksuu ompelijan luovuuden sekä myös osan hänen elämänsä leikkaamiensa silhuettien kautta. Envallin mukaan irtautuva varjo tekee ihmisistä orvon, ihminen menettää seuralaisensa, osan itsestään.¹⁸⁹

Jokisalon äiti näytti nuoruudessaan tunteitaan ompelemalla. Se oli hyväksyttävä tapa ilmaista luovuuttaan sen ajan pohjalaisessa maaseutuyhteisössä, koska sillä saattoi myös elättää perheen.¹⁹⁰ Samalla tavalla Jokisalo itse käsittelee tunteitaan käsitöiden eli äidin esineiden kautta. *Elämäkerta*-valokuvassa (2010) vanhan naisen, Jokisalon 80-vuotiaan äidin, oikean käden nimettömässä on neulatyyny, joka on täynnä nuppineuloja. (Kuva 6.) Mikäpä kuvaisikaan sen paremmin ompelijaäidin elämää kuin elämän tärkeimmät työkalut.¹⁹¹ Mustaa taustaa vasten lepäävä oikea käsi herättää muistoja Jokisalon äidin työhuoneesta ja tämän työtä tekevistä käsistä. Valokuvan käsi on miltei oikean käden kokoinen ja sitä tekee mieli koskettaa. Käden selkämys paljastaa ihmiselämän historian – vanhan naisen elämäkerran.

Nuppineulat näyttävät olevan kiinni sormus-nuppineulatyynyssä, mutta todellisuudessa nuppineulat on kiinnitetty valokuvan pintaan sormuksen kohdalle. Tämän takia käsi tuntuu oikealta. Neulojen luoma haptinen representaatio saa tuntemaan käden lämpimän kosketuksen ja nuppineulatyyny sormuksen raudan kylmyyden. Materiaalintuntu on niin vahva, että moni kuvaa katsova voi tuntea oman äidin käden kosketuksen tai nuppineulojen pistelyn ihollaan. Ranteessa näkyy kädestä pois otetun korun painauma. Nuppineulat pistävät elämäntarinat kiinni sormustimeen, jokainen nuppineula on oma

¹⁸⁷ Jokisalo 2001, 82.

¹⁸⁸ Vuori HS 10.5.2009.

¹⁸⁹ Elovirta 2001, 11; Envall 1988, 172–20.

¹⁹⁰ Vuori HS 10.5.2009.

¹⁹¹ Leinonen 2011.

tarinansa ompelijan elämäkerrassa. Jokisalon teokset luovat voimakkaita tunteita, mitä teoksissa esiintyvien objektien materiaalisuus ennestään korostaa.

Laura U. Marks käsittelee kirjassaan videotaiteilija Shauna Beharryn *Seeing is Believing* -videota (1991). Beharry käyttää teoksissaan omaa vartalooan tutkiakseen naisvartalon, arkkitehtuurin ja kulttuurisen identiteetin rajapintoja. *Seeing is believing* -teoksessaan Beharry kuvaa suruaan äitiään kohtaan. Hän on pukeutunut äitinsä intialaiseen kansallisvaatteeseen, sariin, jonka kankaan tekstuuriin ja muotoihin videolla keskitytään. Videolla Beharry kertoo äitinsä tarinaa ja samalla kamera ohjaa katsetta liikkuen sarin kankaan pinnalla.¹⁹² Audiovisuaalisen kuvan avulla Beharry luo tunteen läsnä olevasta äidistä ja hänen kosketuksestaan. Kankaan liikkuva muoto saa aikaan haptisen representaation, äidin kosketuksen tunnun tyttären (tai katsojan) kädellä. Tällä tavalla materiaalin tuntu ja äidin henkilökohtaisen vaateen näkeminen luo tunteen äidin läsnäolosta ja kosketuksesta.¹⁹³

Seeing is Believing -videota katsoessaan Marks kertoo huomanneensa käyttävänsä katsettaan kosketusaistin keinoin. Hän ei vain katsonut kuvaa, vaan hänen silmänsä ovat koskeneet teoksen pintaa ja tunteneet sen ihon tavoin.¹⁹⁴ Beharry itse kertoo halunneensa puristaa kosketusaistin ulos kuvasta, ja toteakin eri aistien välillä olevan vain pieniä eroja.¹⁹⁵ Jokisalon ja Beharryn teoksia yhdistää erityisesti taiteilijan suhde äitiin, mutta myös niiden haptisen representaation herättämät tuntemukset vastaavat myös toisiaan. Äidin kosketus on vahvasti läsnä, siitäkin huolimatta, että teosten materiaaliset lähtökohdat ja niiden ulottuvuudet ovat hyvin eritasoisia. Beharryn videolla eri aistit sekoittuvat: äänimaailma, kosketuksen tuntu, erilaiset tuoksut herättävät jopa enemmän haptisia tuntemuksia kuin ainoastaan katseella havaittuna. Jo pelkästään Beharryn ääni ja videolla nähdyt ja tunnetut elementit herättävät katsojassa tietoisuuden äidin puuttuvasta kosketuksesta.¹⁹⁶ Jokisalon ja Beharryn teosten vahvuus onkin siinä, että kummastakin työstä voi löytää monta tapaa koskettaa teosta, kun pelkkä katsominen ei enää riitä. Jos esine voi luoda fyysisen kontaktin tunteen, voi

¹⁹² Marks 2000, 169.

¹⁹³ Marks 2000, 112.

¹⁹⁴ Marks 2000, 127.

¹⁹⁵ Marks 2000, 127; Beharry 1996.

¹⁹⁶ Marks 2000, 129.

myös haptinen tunne saada meidät tuntemaan esineen. Tuntoaistiin kohdistuva kosketus on tässä tapauksessa välitön. Myös haju ja tuoksut on merkitsevä todistaja.¹⁹⁷

Neulat ovat saksien lisäksi hyvin vahvasti läsnä ja tunnettavissa Jokisalon teoksissa. Neulat ovat usein vain osa teosta, niiden kompositiota, sillä niiden avulla teokset pysyvät konkreettisesti koossa. Toisaalta nuppineulat ovat saksien jälkeen juuri se elementti, jonka todella voi tuntea pistelevän sormenpäissä tai kyljessään. Niiden haptinen havaitseminen on hyvin voimakasta. Toisaalta osassa teoksia nuppineulat nousevat teoksen tärkeimmiksi symboleiksi. Kuten edellä mainitussa *Elämäkerta*-teoksessa, kirkaspäiset nuppineulat representoivat ihoon kiinnitettyjä muistoja, on nuppineuloilla merkittävä rooli myös *Päähänpistoja*-teoksessa. Jokisalon tatiä esittävään mustavalkoiseen omakuvaan on kiinnitetty lukuisia nuppineuloja. Tädin korkeaan karvahattuun painetut neulat kuvaavat teoksen nimen tavoin niitä kaikkia päähänpistoja, mitä Jokisalon tapaisella taiteilijalla voi vain mielikuvituksessaan olla.

Mikä sitten konkreettisesti koskettaa tai pistää Jokisalon teoksia katsoessa? Roland Barthes kirjoittaa työssään *Valoisa huone* (1985) valokuvan olemuksesta. Barthes pohtii valokuvauksen luonnetta, kuvaamisen, kuvattavana olemisen ja katsomisen kokemuksia. Roland Barthesin mukaan se, mikä tekee valokuvasta kiinnostavan, on satunnaisen yksityiskohdan voima, joka äkkiä ottaa meidät valtaansa. Tai oikeammin tuo yksityiskohta ottaa valtaansa juuri minut, avaa maailmansa juuri minulle, kuvan lukijalle.¹⁹⁸

Barthes erottaa kaksi erilaista tapaa havaita ja tutkia kuvaa. *Studiumin* tasolle kuuluu kulttuurisesti jaettu tietous, oikeaoppinen kuvatulkinta, joka on vaimean kiinnostuksen ja akateemisen puheen aluetta. *Punctum* sen sijaan on se merkityksetön yksityiskohta, joka kuitenkin koskettaa, sattuma, joka kiehtoo, rikkoo valmiiden lukutapojen sujuvuuden. *Punctum* on yksityiskohta, ”ajatteleva silmä”, joka panee minut, katsojan, lisäämään valokuvaan jotain. Se voi olla vain pieni piste osassa kuvaa, tai yhtä ”yksityiskohtaa” täyttäen koko kuvan.¹⁹⁹

¹⁹⁷ Marks 2000, 114.

¹⁹⁸ Barthes 1985, 34.

¹⁹⁹ Barthes 1985, 51.

Tämä jokin ei voi olla mikään taiteilijan tietoisesti kuvaan tuoma elementti, vaan todellisuuden ja lopulta katsojan itsensä siihen lisäämä.²⁰⁰ Silti ei ole mitään syytä väittää, että esimerkiksi Jokisalon sakset, neulat ja langat herättäisivät vain laimeaa kiinnostusta – siitäkin huolimatta, että kuvista puuttuisi kaikki satunnaisuus. Jokisalo pelkistää työnsä usein muutamaaan, yksinkertaiseen, usein symmetrisesti jäsenneltyyn elementtiin. Kaikki tarpeeton on riisuttu ja kuten Arja Elovirta tiivistää: ”Minimaalinen ele tähtää maksimaalisen latautuneeseen ilmaisuun.”²⁰¹ Jokisalo itse pitää valokuvan *punctumia* sinä sattumana, joka pistää, mutta myös ruhjoo ja kirvelee hänen sisällään.²⁰²

Pessi Rautio kirjoittaa *Nyt*-liitteen näyttelyarvostelussaan Jokisalon taiteen vakuuttavuudesta. Arja Elovirran tapaan Raution mielestä samoja kuvia yhä uudelleen toistamalla ja varioimalla Jokisalo vakuuttaa myös katsojan teostensa merkityksestä, ja näin ollen myös niiden tekemisen vakavuuteen on helppo luottaa. Rautio toteaaakin taiteilijan onnistuneen esittämään oman maailmansa keskeisen sanastonsa kautta.²⁰³ Barthesin mukaan myös oikeat yksityiskohdat voivat pistää, ja jos ne eivät pistä, on valokuvaaja pannut ne valokuvaan tarkoituksellisesti.²⁰⁴ Juuri tämän Jokisalon oman kieliopin oppiminen *pistää* Jokisalon teosten katsojaa. Varsinaisten töiden sanattomuus ja kielettömyys on se elementti, joka houkuttaa katsomaan ja laittaa kauhistuttamaan, mutta myös juuri se vetää puoleensa.²⁰⁵ Teokset ovat turvallisia, mutta kamalia, ja niin tutut asiat muuttuvat pelottaviksi. Koska *punctum* on kulttuurillinen, henkilökohtainen, itseään koskettava ja lävistävä piste, voidaan Jokisalon teosten aiheiden olevan äärimmäisen yksityisiä, mutta kuitenkin kaikkien yhteisiä.²⁰⁶ Tästä syystä niihin on helppo samaistua tai lopulta loitontua entisestään. Se mikä pistää minua, tuntuu pistävän myös kaikkia muita Jokisalon taidetta katsovia. Jokisalon teosten *punctum* on se, minkä minä lisään valokuvaan, mutta se *jokin* on jo oikeasti siinä kaikkien nähtävillä. Jokisalon teosten *punctum* on katsojasta riippuen jokin yksittäinen pieni pisto tai sitten koko teosta vastaava yksityiskohta.

²⁰⁰ Barthes 1985, 100–106.

²⁰¹ Elovirta 1999, 188.

²⁰² Amperla-Hirvonen 2011, 22.

²⁰³ Rautio, 2001.

²⁰⁴ Barthes 1985, 53.

²⁰⁵ Karjalainen 2001, 7.

²⁰⁶ Barthes 1985, 61.

Elämäkerta-teoksen käteen pistetyt nuppineulat tuntuvat katsottaessa inhottavilta. Arja Elovirta pitää Jokisaloon teoksissa kiehtovana niissä ilmenevää nimetyn ja nimeämättömän välistä pelottavaa ja selittämätöntä.²⁰⁷ Julia Kristeva lähestyy tätä pelottavan teemaa muukalaisuuden teeman kautta. Kristevan mukaan psykoanalyysi opettaa tunnistamaan muukalaisen, hämmentävän toiseuden itsessämme. Vain tällöin voidaan välttää sen vainoaminen ulkopuolellemme.²⁰⁸

Freudin mukaan vieraan läsnäolo tutussa muodosti kammottavan perustan. Kammo syntyy kaksoisartikulaatiosta, ambivalenssista kahden termin samanaikaisuudesta. *Heimlich* tarkoittaa kotoisaa, ja se sisällyttää itseensä salaisen ja peitetyn, kutsuu esiin vastakohdan, eli *Unheimlichin*, kammottavan. *Unheimlich* on kaikki se, minkä piti jäädä salaisuudeksi, pimentoon, mutta mikä on tullut esiin.²⁰⁹ Muukalaisen kohtaaminen voi synnyttää kammon tunteen, hävittää rajan, joka on minän ja toisen, mielikuvituksen ja todellisuuden välillä.²¹⁰ Kammottava pyrkii hivuttautumaan katsojan ihon alle. Näin se, mikä on oudosti kammottavaa, olisikin sellaista, mikä on ollut joskus tuttua ja tulee joissain olosuhteissa uudelleen esiin.²¹¹ Arja Elovirran mukaan Jokisaloon teoksissa ei olekaan kyse shokeeraamisesta, vaan niissä kammottava jäsentyy pikemminkin julmuuden estetiikkana.²¹² Ehkä kuvissa kiehtookin juuri se, mikä ei ole millään tavalla nimettävissä. Ja juuri tämä nimetyn ja nimeämättömän välinen huojunta lataa kuvat, tekee niistä intensiivisiä.²¹³

Teoksessa *Noema (Minä ja äitini, tänä vuonna 2010)*²¹⁴ (2010) Äiti ja tytär istuvat vierekkäin poseeraten kameralle. (Kuva 7.) Tytär seisoo vasemmalla istuvan äitinsä rinnalla pitäen äidin etusormesta hellästi kiinni oikean käden sormillaan. Naiset ovat sonnustautuneet näyttäviin suurikauluksisiin mekkoihin, tytär vaaleaan, äiti pieniruudulliseen hameeseen sekä mustaan takkiin. Äidin mekon kauluksessa on suuri solki ja kädessä mustat pitsihanskat. Tyttären hiukset ovat somasti rinkelileiteillä kun taas äidin hiukset on vedetty tiukasti kiinni nutturalle. Perinteinen muotokuva perheen

²⁰⁷ Elovirta 2001, 29.

²⁰⁸ Palin 1998, 140; Kristeva 1988 (1992), 196.

²⁰⁹ Kristeva 1992, 188–189.

²¹⁰ Elovirta 2001, 22.

²¹¹ Kristeva 1992, 188–189.

²¹² Elovirta 2001, 29.

²¹³ Elovirta 2001, 18.

²¹⁴ *Noema (Minä ja äitini, tänä vuonna 2010)* -teoksella on myös aikaisempi versio nimeltään *Noema (Minä ja äitini, tänä vuonna 2009)*. Ks. Kortelainen 2011, 39.

naisväestä saa kammottavia piirteitä kuvaan lisättyjen elementtien ansiosta. Valokuvaan on pistetty satoja pieniä piikkejä, nuppineuloja heidän takana olevaan tilaan sekä tyttären mekkoon. Tämä toistaa Jokisalolle tyypillistä mekkoihin kiinnitettyjen neulojen ideaa. Ainoastaan naisten kädet, kasvot ja äidin puku jäävät vapaaksi neulojen pistelyltä. Tyttären mekko on kuin voodooonukke täyteen pistettyine neuloinen. Kammottavan lisän kuvaan tuo myös naisten silmien kohdalle leikatut pyöreät reiät. Jokisalon on sijoittanut mustavalkoisen valokuvan alle värivalokuvan omista ja äitinsä silmistä, jotka näkyvät niille tarkoitetuista rei'istä. Silmät ovat tietenkin vuodelta 2010. Myös tyttären vasemmassa kädessä on jotain kauhistuttavaa. Äidin oikealla olkapäällä lepäävä tyttären oikea käsi vaikuttaa liian suurelta ollakseen tytön käsi. Äkkiä neulojen lävistämä tyttö ei olekaan se kammottavin yksityiskohta, vaan epäilyttävän oloinen miesmäinen ja häiritsevä käsi melkein keskellä kuvaa.

Noema tarkoittaa merkitystä, mieltä, tarkoitusta tai ilmaisun mieltä. Se on mentaalinen vastine skeemalle, todellisuusmaailmalle. Noema on ilmiö ymmärrettynä ja voidaan myös nähdä yksilön kokemuksen projektiona yksilöön itseensä. Noema on Barthesin mukaan arkea, toteavaa, kuolevaisen elämää: ”Tämä on ollut”. Niin ovat myös valokuvan äiti ja tytär, kiinnitettynä teokseen kuin perhoset perhoslaatikkoon tutkivan katseemme armoille. Luce Irigaraya lainaten: ”Minä muistutan sinua, sinä muistutat minua, minä katson itseäni sinussa, sinä katsot itseäsi minussa. Sinä olet jo iso, minä olen vielä pieni. Mutta minä tulin sinusta ja tässä, sinun silmiesi edessä minä olen toinen elävä sinä.”²¹⁵

Noemassa neulat lävistävät kuvaa ja kuvassa, jos punctumia ei koe, sen kyllä tuntee. Myös katseemme lävistää kuvan, onko valokuvia sittenkin kaksi päällekkäin? Katsomme valokuvaa toisen valokuvan taakse. Neulat kiinnittyvät katseen kohteeksi ja muuntuvat katseen metaforaksi. Katse on kotoista, mutta terävää. Barthes näkee punctumin pistävän valokuvan lukemisena, niissä kuvissa on tarttuva, siveä ele.²¹⁶ Usein valokuvan punctum selkenee vasta kuvan nähtyä, ikään kuin näköyhteys veisi kielen harhaan. Onko se kenties äidin ja tyttären herkkä kosketus, tyttären elottoman käden etusormessa oleva sormus vai heille kuulumattomat silmät?

²¹⁵ Elovirta 2001, 29.

²¹⁶ Barthes 1985, 55.

Pystyäkseen näkemään valokuvan kunnolla on parasta katsoa muualle tai sulkea silmänsä.²¹⁷ *Noeman* punctum on paitsi kirjaimellisesti näkyvä, myös varmasti monelle selvä siitäkin huolimatta, että punctum on aina jokaisen henkilökohtainen teokseen lisäämä asia. Äidin ja tyttären tematiikkaa pohtiva Jokisalo kuvaa tätä naisten välistä suhdetta tavalla, mikä todella koskettaa jokaista. Äidin käsi on tyttären kädessä mikä on merkinä heidän välisestä suhteestaan. Se mikä *Noeman* kohdalla pistää, on tämän suhteen välinen kommunikaatio, tiukka side, mikä *Elämäkerta* -teoksen tavoin herättää konkreettisen tuntemuksen äidin kosketuksesta. Kati Lintonen näkee Jokisalon teokset yrityksenä luoda samuuden ikonografiaa, jossa äidin ja tyttären symbolisen siteen ja naisten väliset suhteet näkyviksi.²¹⁸ Barthes puolestaan kertoo löytäneensä kuolleen äitinsä niiden henkilökohtaisten esineiden kautta, jotka näkyvät äidistä otetuissa nuoruuden valokuvissa. Barthesille esineet, jotka herättävät muistoja äidistä ovat kuvien *punctum*.²¹⁹ Näin ajatellen *Noeman* punctum ovat nuo pistävät *Elämäkerta*-teoksen tavoin tarinoita merkitsevät, kuvaan upotetut nuppineulat.²²⁰

3.4 Makuasioita

Käsikirjoitus (1995) – kolmekymmentäkahdeksan mustavalkoista valokuvaa pienten lasten käsistä. Ulla Jokisalon idea kyseiseen työhön syntyi sanoista *käsi* ja *kirjoitus*. Jokisalo ajatteli käsikirjoitusta lasten käsiin piirtyneenä viivastona, josta näkyy samalla myös ihmisen kohtalo ja tulevaisuus.²²¹ Jokisalon taiteen keskeisen sanaston tärkeä osa ja merkittävä alkuvoima on ehdottomasti töiden vahva kerronnallisuus ja moderni kirjallinen perimä. Menneen ja nykyhetken sekä toden ja fiktion sekoittuminen teoksissa kertovat lukeneisuudesta ja vahvoista kirjallisista vaikutteista.²²²

Tarinat, kertomus ja kieli ovat tärkeä osa Jokisalon kuvallista ajattelua. Vaikka Jokisalon teosten konkreettista maistamista on lähes mahdotonta kokea, saa teoksiin

²¹⁷ Barthes 1985, 59.

²¹⁸ Lintonen 1999, 273.

²¹⁹ Barthes 1985, 83.

²²⁰ Jokisalolle itselleen neulat merkitsevät kotoisia esineitä, mutta ovat saksien tapaan myös teräviä aseita ja taiteen tekemisen lähtökohtia. Hän pitää niitä saksien lailla omana attribuuttinaan. Kuvataiteilija Ulla Jokisalon suullinen tiedonanto tekijälle näyttelyn opastuksessa 21.9.2011.

²²¹ Jokisalo 2001, 82.

²²² Kauranen 1995, 54.

kirjailtu teksti tavailemaan, makustelemaan ja tavoittelemaan huulilla niiden sisältöä. Kieli ja kirjoitus osana taideteosta tai niiden suhde toisiinsa on yksi taidehistorian usein tutkituista näkökulmista. Jokisalon tuotanto antaa mielenkiintoisen esimerkin kuvan ja sanan liitosta, niin teosten nimien kuin niihin langoilla kirjailtujen tekstien muodossa. Teoksissa *Sokea piste*, *Silmäni*, *Näköala* tai *Silmätysten* nimet kertovat selkeästi teosten sisällöistä. Teosten sanaleikeissä nimi sanoo yhtä ja tarkoittaa toista, mutta kummankaan merkityksen olemassaoloa ei kiistetä, huomauttaa Anna-Kaisa Rastenberger *Ulla Jokisalo: Aikomuksia – leikin varjolla* -näyttelytekstissä. Rastenbergerin mukaan nimen lisäksi kuva kertoo kolmatta. Sanaleikkien sokeus onkin siinä, että selitykset useimmiten vesittävät ne.²²³ Jokisalon teosten nimet ovat kuitenkin hyvin olennaisia teoksille.

Jokisalosta piti tulla alun perin kirjoittaja, mikä näkyy selkeästi myös töiden nimissä. Teokset ovat alusta alkaen olleet kaunokirjallisuudella, filosofialla ja kuvallisilla ärsykkeillä kyllästettyjä. Nimet syntyvät teosta tehdessä ja usein myös määrittelevät suuntaa, johon teos kehittyy.²²⁴ Sanaleikit puolestaan kertovat Jokisalon omista tulkinnoista ja teosten monimerkityksellisistä tarinoista, huumorin ja leikin varjolla. Sanat tarkoittavat aina jotain ja ovat monien sopimuksien varaamia, minkä takia Jokisalo onkin etsinyt omaa puheenvastaista ja -takaista kieltä korvaamaan omasta mielestään puutteellista sanallista ilmaisuaan. Jokisalo on jopa toivonut olevansa mykkä, niin vähän hän luottaa omaan sanalliseen ilmaisuunsa.²²⁵ Rastenbergerin mukaan kuvallinen kielellistäminen, kuvista puhuminen ja kirjoittaminen on aina kääntämistä, kielen vaihtamista toiseen ja osumien hakemista metaforilla – leikillisiä aikomuksia ja aikomuksia leikin varjolla.²²⁶

Kuvan tekemisestä on tullut Jokisalolle ratkaisu kielellisiin ongelmiin. Hän toteaaakin, ettei tee puhdasta kuvaa, vaan eräänlaisia kiertoilmauksia, kuvaesseitä, mikä osittain korjaa hänen puheilmaisunsa vajavuutta.²²⁷ Valokuvauksesta onkin muodostunut Jokisalolle tapa luoda omaa kieltä, vastinetta puhutulle kielelle. Neula ja lanka auttavat osaltaan oman kielen muodostumisessa. Anja Kaurasen mukaan Jokisalon oli runoilijan

²²³ Aikomuksia leikin varjolla -näyttelyteksti. Suomen valokuvataiteen museon www-sivut.

²²⁴ Kauranen 1995, 54.

²²⁵ Jokisalo 1987, 18.

²²⁶ Aikomuksia leikin varjolla -näyttelyteksti. Suomen valokuvataiteen museon www-sivut.

²²⁷ Jokisalo 1987, 18.

tavoin kaivettava esiin tutkija ja tutkimuskohde sekä muodot ja sisällöt oman kielensä löytämiseksi. Näiden elementtien kautta hän alkoi kokeilla merkkien ja merkitysten suhteita, voidakseen lopulta oman elämänsä kautta rakentaa oman ainutlaatuisen kuvastonsa, oman merkkijärjestelmänsä.²²⁸ Itse koen kuitenkin, että Jokisalo vähättelee omaa mielikuvaansa kielellisistä ongelmistaan, sillä niin taidokkaasti hän verbalisoi teosten nimiä, tai niihin liittyviä kertomuksia. Teosten visuaalinen muotokieli yhdistettynä kirjoitettuun kieleen, teosten nimiin, on yksi Jokisalon taiteen ehdottomista rikkauksista. Teosten nimet sulautuvat Aboa Vetus ja Ars Nova -museon näyttelytekstissä leikkiin. *Tunnustuksia? Vaiko Päähänpistoja? Taikalyhdynkö hämää valoa? Vaiko Palava pensas? Kynnyksellä vaiko Jalkapuissa? Saako kertomus vielä joskus nimensä? Ovatko Langat omissa käsissä?*²²⁹ Teosten nimet paljastavat Jokisalon kielellisen lahjakkuuden.

Jokisalon teosten monikerroksinen kielellinen leikki tulee hyvin ilmi esimerkiksi *Nimetön* -teoksen (1998) kautta. Valkoiselle paperille on kirjailtu punaisella langalla teksti: *Silmäneulassa on silmä, johon lanka pujotetaan* (Kuva 8.). Teksti muodostaa paperille silmän muodon, parsinneula lävistää silmämunan. Teoksen *Nimetön* idea on kaksitasoinen. Kuvaan upotetussa silmänneulassa on silmä, mihin lanka on pujotettu. Myös työhön on kirjailtu langalla silmä, mihin silmänneula on pujotettu. Ompeluohjeen mukaisesti kirjaillussa työssä tekstin ja kuvan merkitys on saumatonta. *Nimetön*-teoksen kohdalla työn nimeäminen on turhaa, sillä teos itsessään selittää itsensä. Silmänneulassa on silmä ja silmänneula on upotettu kirjailtuun silmään. Sanojen ja kuvien leikki on loputonta. Punainen lanka luo miellelyhtymiä verestä.

Valokuvaajan käytössä on valtava määrä välineitä muistojen keräämiseen, viestintään ja taiteen tekemiseen. Leena Sarasteen mukaan valokuvaus on jakaantunut moniin eri osa-alueisiin, jotka myös sekoittuvat toisiinsa.²³⁰ Henkilökohtaisiksi muistokuviksi otetut valokuvat saattavat kulkea hallitsemattomasti kirpputoreilla ja tietoverkoissa. Joskus ne ripustetaan esille taideteoksena tai sellaisen osana. Saraste pitää muistia ja henkilökohtaisia muistoja valokuvaajalle luontevana aihepiirinä, mutta samalla

²²⁸ Kauranen 1995, 54.

²²⁹ Ulla Jokisalon *Leikin varjolla* -näyttelyn näyttelyteksti. Aboa Vetus & Ars Nova museon www.sivut.

²³⁰ Saraste 2010, 196.

hauraana.²³¹ Leena Honkavaara pohtii Helsingin Sanomien kirjoituksessaan Jokisalon taiteen eri puolia. ”Vaikka Jokisalon teoksissa on valoisia ja onnellisiakin hetkiä, on yleisilmeenä usein pohtiva, analyttinen tuska tai kipu.” Honkavaaran mukaan kivun sävyjä on monia; fyysisestä kivusta pienenpieniin henkisiin viiltoihin ja pistoihin, jotka toki saattavat olla syviä. Jokisalo ei kuitenkaan itse koe omia töitään pelottavina, ”olen aina hirveän hämmästynyt kun joku sanoo niin. Toisaalta kuvan pitää olla vahva ja koskettaa, en halua tehdä mitään pitsinnypläystä.”²³² Jokisalolle itselle kipu on siis mystistä avautumista, uusi yritys löytää itsensä. ”Taiteen tekeminen on läpielämistä, subjektiivista merkityksenantoa. Kysymys on kokemuksista, joille ei ole tavanomaisen kokemuksen attribuutteja. Mitä enemmän vereslihaa, tuskia, ajautumista kriiseihin, sitä enemmän tyydytystä ja elämisen tunnetta. Totaalinen olemisen tila.”²³³ Jokisalo antautuu valokuvaukselle ja valokuville käyttäen suvereenisti itseään ja elämäänsä taiteensa lähtökohtana.

Kai Mikkonen on tutkinut kuvan ja sanan välistä vuorovaikutteisuutta kirjallisuudessa ja kuvataiteissa. Hänen mukaansa maalausten katsominen, ymmärtäminen ja kokeminen ovat kielen läpäisemää toimintaa: taulun aihe, maalauksen nimi sekä teoksen ohessa kulkevat selvitykset työn taustoista vaikuttavat kuvan lukemiseen ja tulkintaan.²³⁴ Taiteesta puhutaan ja siitä luetaan. Sanat ympäröivät kuvia, arvottavat niitä ja syventävät niiden merkityksiä.²³⁵ Sen lisäksi, että Jokisalon teoksia voidaan kokea silmällä ja mielellä, niissä yhdistyy myös kuvataide ja kirjallisuus – kirjaimellisesti. Jokisalo käyttää lankaa kynän tavoin kirjaillessaan teoksiin sanoja ja lauseita.

Vuodelta 1997 löytyy Jokisalolta kolmen teoksen sarja, joissa toistuu *Nimettömän* silmänäuleteoksen idea. Sarjan töissä valokuvien päälle on kirjaillen kirjoitettu ompeluohjeita. Valokuvat ovat peräisin suvun vanhoista valokuva-albumeista. Mikkonen toteaa sanojen kirjoitusten usein kohtaavan itse kuvassa. Kuvaan upotetut sananlaskut ja muut tekstipätkät tai kirjalliset dokumentit ovat kirjallista viestintää, joka kytkee kuvan tiettyyn asiayhteyteen.²³⁶ *Nimetön* -sarjan ensimmäisessä työssä keskellä

²³¹ Saraste 2010, 196.

²³² Honkavaara HS 9.3.2001.

²³³ Jokisalo 2001, 25.

²³⁴ Mikkonen 2005, 181.

²³⁵ Ibid.

²³⁶ Mikkonen 2005, 181–182.

valkoista paperia on pieni valokuva onnellisesti hymyilevästä kihlaparista. (Kuvat 9. ja 10.) Kihlakuvan päälle on kirjailtu punaisella langalla kirjomisen ohjeita: ”*Ommeltaessa muodostuu pistoja. Piston muodostamiseksi täytyy neulalla pistää kankaaseen vähintään kerran sisään ja kerran ulos. Pisto on näiden kohtien välillä oleva lanka. Sitä kohtaa, missä neula pistetään sisään, sanotaan sisäänpistämiskohdaksi, ja sitä, mistä neula pistetään ulos, ulospistämiskohdaksi. Pistojen sisään- ja ulospistämiskohdista puhuttaessa ajatellaan pistot ommelluksi lankasuoraan.*” Viimeistä sanaa, lankasuoraan, on korostettu alleviivaamalla se hyvin tarkkaan kirjailulla, lankasuoralla langalla.

Mikkosen mukaan sanat taulussa ja taulun nimi luovat kuvalle taustaa ja merkitysyhteyksiä. Kuvan taustalla olevan kirjallisen tarinan mahdollinen tunteminen vaikuttaa kuvateoksen tulkintaan, mutta kirjallisen kertomuksen merkitys voi myös muuttua kuvassa ja kuvaa katsottaessa.²³⁷ Erityisen mielenkiintoiseksi kirjoituksen tulkitsemisen sarjan teoksissa tekee niiden kaksipuolisuus. *Nimettömän* lankasuoraan -teoksen takana on näkyvissä pistojen muodostamien sanojen sekava puoli, niin sanottu päättelypuoli. Teosten takaa löytyykin niiden kätkeyty todellisuus. Etupuoli paljastuu muiden katseita varten kiillotetuksi ulkokuoreksi. Lanka paljastaa teoksen takapuolelta löytyvän etupuolelle näkymättömän maailman, lankojen, solmujen ja liimattujen paperien sekamelskan. Mitä salaisuuksia kuvan takaa löytyy? Miten näitä ohjeita tulisi lukea?

Nimettömän kihlakuvan, kerran niin onnellisen hetken, elämän täydellisimmän päivän muisto on tarvelty, kun neula on puhkonut kuvan rikki jättäen jälkeensä vain punaisen langan pistot. Langan punainen väri korostaa ohjeiden sisällön tärkeyttä. Pistot on ommeltava lankasuoraan! Kun tekstin lukee uudemman kerran, voi sen sisällön nähdä muuttuvan – ovatko kirjailuohjeet sittenkin piilotettuja elämänohjeita? Millä tavalla säännöt muuttuvat teoksen toisella puolella? Äidiltä opitut neuvot tuntuvat kaikuvan kuuroille korville. Pitääkö elämä elää lankasuoraan? Sarasteen mukaan kuvateksti voi olla informatiivinen tai assosiatiivinen eli miellelyhtymiin vetoava – tai näitten yhdistelmä. Teksti voi tuoda kuvasta esiin puoliksi kätkeytyneitä asioita tai antaa taustatietoja. Eri osatekijöiden välinen ristiriita hedelmällisesti toimiessaan herättää

²³⁷ Mikkonen 2005, 183–186.

ehkä katsojan käyttämään omia tietojaan ja herättää hänessä tunteita, joita kumpikaan puoli yksin ei voisi. Vastaanottaja siis ohjataan kokemukseen, ja se taas voi johdattaa uuteen oivallukseen²³⁸ – tässä tapauksessa kahteen vastakkaiseen päähänpistoon.

Kirjailtu ompeluohje *Nimettömän* kuvassa selittää taulun sisältöä, etenkin kun työllä ei ole varsinaista nimeä. Tällä kertaa työn nimi, *Nimetön*, ei viittaa itse työhön, vaan *silmäneula*-teoksen tavoin työn kirjallinen sanoma riittää herättämään katsojan mielen leikkiin. Henkilökohtaisen valokuvan yhdistäminen työhön voisi siis viitata siihen, että tekstillä on yhteys johonkin tapahtuneeseen asiaan, mihin ei kuitenkaan pääse käsiksi. Jokisalo itse kertoo, että valokuvissa häntä kiinnostaa niiden todellisuusnäköisyys, yhteys todellisiin elämänilmiöihin ja aineksiin.²³⁹ Kirjailu puolestaan mahdollistaa fiktiivisen ilmaisun.²⁴⁰ Sarasteen mukaan valokuvissa tuttujen aiheitten kohdalla sanat saattavat olla tarpeettomia, mutta kuvan vanhetessa sen sisältö ei olekaan uusille katsojapolville yhtä selvä, ja tekstiä tarvitaan.²⁴¹ Saraste muistuttaakin, että emmehän tunne edes isovanhempien valokuva-albumeissa esiintyviä ihmisiä ja paikkoja, ellei niihin ole liitetty nimiä. Vieras aihe tarvitsee informatiivisen kuvatekstin, samoin kuin se kaipaa selkeämpää visuaalista esitystä kuin tuttu aihe. Perusmuodossa teksti vain nimeää ja ajoittaa kuvan kohteen.²⁴²

Marja Sakari kirjoittaa *Käsitetaiteen etiikkaa. Suomalaisen käsitetaiteen postmodernia ja fenomenologista tulkintaa* -kirjassaan Martin Heideggerin (1889–1976) käsitetaiteen tulkinnasta. Sakarin mukaan taide on monille taiteilijoille yhtä elämän kanssa. Heidän kohdallaan voisi puhua taiteen tekemisestä sisäisenä välttämättömyytenä.²⁴³

Heideggerin kuvaama taiteen tekemisen sisäinen välttämättömyys kuvastaa hyvin myös Jokisalon tapaa tehdä taidetta. Jokisalo pitää itseään yhtä paljon intuitiivisena kuin käsitteellisenä taiteen tekijänä. Jokaisen teoksen pohjana on aina jonkinlainen tutkimustyö.²⁴⁴ Sakarin esittämän Heideggerin tulkinnan mukaan teosten pyrkimys on päästä kokemuksellisille alueille, joita on mahdotonta tavoittaa pelkän loogisen rationalismin kautta. Sakarin mielestä teosten oletetaankin tavoittavan myös ei-

²³⁸ Saraste 2010, 185.

²³⁹ Amperla-Hirvonen 2011, 25.

²⁴⁰ Jokisalo 2009, 816.

²⁴¹ Saraste 2010, 185.

²⁴² Saraste 2010, 185.

²⁴³ Sakari 2000, 190.

²⁴⁴ Amperla-Hirvonen 2011, 23.

sanallisia merkitysten tasoja, ja materiaalisissa teoksissa tämä näkymätön alkaa saada ääri viivoja, vaikka varsinainen kohde häviäisikin havainnon ulottamattomiin.²⁴⁵

Sakaran mukaan postmodernissa ajattelussa on korostettu merkityksenmuodostumisprosessin tekstuaalisuutta. Kaikki on tekstiä, välitettyä, kulttuuristen kerrostumien määräämää.²⁴⁶ Koska Jokisaloon teokset ovat täynnä kieleen viittaavia ominaisuuksia, tuntuu fenomenologialle toivottu suora ja välitön kokemus tässä valossa mahdottomalta. Sakarin tulkinnan mukaan viattomalla katseella näkeminen ja tekstin ymmärtäminen ilman kulttuurisia valmiuksia olisikin mahdotonta, niin näyttäisi fenomenologisen ajattelun avulla olevan kuitenkin mahdollista viipyä, ainakin teoriassa, havainnon välittömässä manipuloimattomassa kokemuksessa.²⁴⁷ Jokisaloon taide voidaankin nähdä muotoutuvan jonkinlaisena ihmisenä olemisen tarkkailuna, jossa esineiden annetaan mahdollisimman vähäisen taiteilijan puuttumisen kautta edustaa kokonaisuutta. Jokisaloon töissä esineet saattavat edustaa tätä välitöntä kokemisen tapaa, mutta minkä *Trompe l'œil*in kaltaiset optiset harhat voivat myös huijata esiin. Ruumiillinen, välitön kokeminen voidaan yllättäen tuntea katsottaessa vitriinissä makaavia Fiskarsin saksia. Sakari ehdottaakin, että teoksissa sanominen konkretisoituu usein aineistossa, jotka pureutuvat indeksikaalisuuteen. Esille asetetun materiaalin avulla viitataan näin ollen johonkin läsnä olevaan, abstraktiin ja näkymättömään.²⁴⁸ Sakset ovat jälleen kerran merkki jostain tavoittamattomasta, kuten esimerkiksi Jokisaloon tapauksessa lapsuudesta. Katsojalle tällaisen esineiden indeksikaalisuuden kautta välittyy mielikuva olennaisesta pitäytymisestä ja teokset muotoutuvat meditatiivisen ajattelun kautta. Sakarin mukaan käsitetaiteilija antaa materiaalinsa avautua teoksessaan ja asioiden annetaan tapahtua, ne pyritään näyttämään niiden olemisessa.²⁴⁹

Uudemmassa vuonna 2005 valmistuneessa teoksessa *Painiskelee enkelin kanssa* Jokisalo menee astetta syvemmälle kirjallisuuden ja kirjaillun tekstin osalta. (Kuva 11.) Nainen istuu pöydän ääressä pidellen käsissään suurta kirjaa. Katsomme kirjasta avautuvaa aukeamaa naisen oikean olan yli, näemme vain osan tämän hiuksista. Paksun

²⁴⁵ Sakari 2000, 190.

²⁴⁶ Ibid.

²⁴⁷ Sakari 2000, 191.

²⁴⁸ Ibid.

²⁴⁹ Ibid.

kirjan oikealla sivulla on suurikokoinen mustavalkoinen kuvitus enkelistä ja Jaakobista painimassa korkean kallion kielekkeellä.²⁵⁰ Kuvan alla on teksti: ”Jaakob painiskelee enkelin kanssa”. Naisen kädet lepäävät paksun kirjan sivuilla. Vasen käsi lepää kuvan vasemmassa yläaidassa, oikea tarrautuu kirjan kylkeen. Kuva on sen katsojalle tärkeä. Naisen kädet kehystävät tärkeää ja meille kaikille tuttua aihetta, Jaakobin painia. Käsien asento representoi aiheen tärkeäksi. Tässä se on, tämä on se kuva, kädet muistakaa tämä! Kädet ovat laskeutuneet ympäröimään kuvaa, sisäistämään sitä. Kädet ohjaavat katseen erityisesti Jaakobin ja enkelin painiotteen yhdistämiin käsiin. Ihmisen ja hengen mittely kulminoituu otteeseen.

Kuvakulman ansiosta voi nopeasti samaistua kuvan naisen mielteliääseen hetkeen. Minkä asian kanssa nainen painiskelee? Minkä asian kanssa hän käy Jaakobin painia? Onko kyseessä kenties jonkinlainen kasvutarinan kuvaus? Oikean käden alta pilkottavat tutut Fiskarsin rautaiset askartelusakset. Ne toimivat taiteilijan merkinä, aivan kuin kuvassa näkyvänä kolmantena kätenä. Mustavalkoinen valokuva kirjaa katselevasta naisesta on asetettu vaaleanharmaan pellavakankaan päälle niin että kirjan oikeanpuolinen selkämys ja alakulma muodostavat kultaisen leikkauksen linjan. Kankaan päälle asetettuun valokuvaan on jälleen kirjailtu punaisella langalla kaunoaakkoset aina a:sta ö:hön sekä kirjainyhdistelmät *nk* ja *ng*. Kirjailut aakkoset kiinnittävät valokuvan konkreettisesti kankaan pintaan.

Siistit aakkoset työn päälle kirjailtuna muuttuvat enkelivalokuvan loputtua ja kankaan alareunan alettua takkuisiksi ja järjestäytymättömiksi söheröiksi. Näiden takkukohtien langanpäät on pujotettu silmäneuloihin, jotka myös on painettu kiinni työn alaosan tyhjään kankaaseen. Työn oikeassa alakulmassa on tuttu signeeraus *uj 2005*, tietenkin samalla punaisella langalla kirjailtuna kuin työn muutkin kirjaimet. Kai Mikkonen toteaa, että kirjoituksen sisällyttämisellä maalaukseen on pitkä perinne, joka aikanaan huipentui kubismin tapaan hyödyntää sanomalehtiä ja kirjoja kuvapinnassa.²⁵¹ Jokisalo jatkaa tätä perinnettä lisäämällä tekstin kuvan pintaan langalla kirjailien. Mikkonen näkee myös signeerauksen liittävän teoksen omaan kontekstiinsa. Signeeraus paljastaa sen, kuka on tehnyt taulun, ja ehkä myös sen, missä, kenelle ja miksi kuva on tehty.

²⁵⁰ Jokisalo käsittelee samaa raamatullista Jaakobin paini -aihetta, minkä Paul Gauguin (1848–1903) jo aikanaan maalasi tauluunsa *Näky saarnan jälkeen (Jaakobin paini)* (1888).

²⁵¹ Mikkonen 2005, 181.

Nimikirjoitus ja omistus kertovat taiteen instituutiosta, taiteilijan ja taiteen tutkijan suhteesta.²⁵²

Kirjan kuvitus kertoo liikkumattoman kuvan muodossa keskeisen tapahtuman ja tarinan. Kuvassa keskitytään tapahtumaan kiihkeästä hetkestä, jossa Jaakob painii koko yön tuntemattoman miehen kanssa, lopulta voittaen tämän aamun koittaessa.²⁵³ Jaakob itse luonnehti tapahtunutta: "Minä olen nähnyt Jumalan kasvoista kasvoihin, ja silti olen elossa."²⁵⁴ Myös *Jaakobin paini* -teokseen liittyy useita kielellä leikkimisen muotoja. Esimerkiksi Raamatun mukaan nimi Jakob muistuttaa heprean sanaa *abaq*, ”hän painii”.²⁵⁵ Naisen oikean käden alla olevien saksien hieman auenneet terät on ommeltu langalla kiinni, ja ne estävät saksia aukeamasta kunnolla. Painiiko Jokisalo tässä itsensä kanssa, jottei tapansa mukaan leikkaisi kuvaa irti kirjasta ja käyttäisi sitä osana työtään, vaan antaisi sen pysyä sen omassa paikassaan? Vai onko pohdinnan kohteena teokseen kirjaillut elämän aakkosiksi tulkittavat aakkoset? Tässä ne nyt ovat, elämäni eväät, elämäni tärkeimmät aakkoset, näinkö sen kuuluu olla, vai leikkaisinko sittenkin? *Painiskelee Jaakobin kanssa* -teoksessa sivu on vielä kuitenkin jätetty omalle paikalleen ja ikuistettu valokuvaamalla. Alitajuisesti langalla suljetut sakset käyvät kuitenkin kamppailua merkitsevien käsien kanssa. Tarttuuko käsi jälleen saksiin?

Jokisalon teoksissa esitetään usein jonkinlainen tarina. Ne esittävät kysymyksiä ihmisenä olemisesta leikitellen samalla kielen ja kuvan välisillä suhteilla ja taiteen havaitsemiseen liittyvillä kysymyksillä. Jokisalon teokset tarjoavat havaintokokemuksen ja älyllistä pohdintaa. Sakarin mukaan käsitetaiteessa on piirre, joka vie sen käsitteellisyyden ohi, ei-sanottavalle alueelle. Tällaisissa teoksissa on runollista herkkyyttä, maailmassa olemisen lataava asenne,²⁵⁶ joka voidaan selkeästi löytää myös Jokisalon taiteesta. Teokset tuntuvat kuitenkin kuuluvan vahvasti postmodernin taiteen, eli käsitetaiteen jälkeiseen kaanoniin. Jokisalo näkee tuotantonsa teokset erillisinä, mutta toisiaan johdonmukaisesti seuraavina kokonaisuuksina.

²⁵² Mikkonen 2005, 181.

²⁵³ Raamattu, VT, 1. Moos. 32:25 1992.

²⁵⁴ Raamattu, VT, 1. Moos. 32:31 1992.

²⁵⁵ Raamattu, VT, 1. Moos. 32:25 1992.

²⁵⁶ Sakari 2000, 191.

”Teoksesta toiseen näyttäisi juoksevan punainen lanka, joten edelleen samaan haavakohtaan pistelen edelleenkin.”²⁵⁷

3.5 Pintaa syvemmälle

Ulla Jokisalon taide tarjoaa mahdollisuuden havaita teokset usealla eri tavalla. Korva voi yllättäen kuulla, valokuva saattaa maistua tai esineiden materiaalit tuoksua – jos ei konkreettisesti, niin haptisen havaitsemisen kautta.²⁵⁸ Pauliina Kinanen kirjoittaa artikkelissaan *Museologiset objektit* (2007) esineiden, eli objektien elämänkaaresta. Kinanen mukaan objekti on aina jostain kotoisin ja sillä on oma historiansa. Sillä on ollut alkuperäinen valmistaja ja sen jälkeen mahdollisesti monia eri käyttäjiä. Museoon päätyessä esineiden normaali elämänkaari muuttuu – se on nostettu erityisasemaan. Niitä säilytetään, tutkitaan ja ihaillaan.²⁵⁹ Näin on käynyt myös Jokisalon käyttämille esineille. Niillä on ollut tärkeä rooli omassa kontekstissaan ja kun lopulta ne ovat päätyneet osaksi taideteosta, on niiden elämänkaari muuttunut. Esineille muodostuu uusia symbolisia merkityksiä erityisesti Jokisalon henkilökohtaisen elämän vaikutuksesta. Laura U. Marksinkin mukaan eineisiin liittyvien muistojen kautta voi jälkeinpäin muistaa asioita aina silloin kuin kukaan tai mikään muu ei enää niitä muista. Esineet saavat elämän muistojen kautta ja niihin liitetyt tarinat elävät läpi historian.²⁶⁰ Jokisalon teosten kollektiivinen muistijälki on yksi moniaistisen taiteenkokemisen lähtökohdista.

Viimeisenä käsiteltävä aisti, eli tuntoaisti, on aisteista ehkä voimakkain. Se on sijoitettuna ihon pinnalle, kiinnittää ihmisen maailmaan. Se kehittyy ensimmäisenä ja säilyy pisimpään. Iho on ihmisen suurin aistielin ja tuntoaisti aisteista sosiaalisin. Kosketus on kieli, jota käytämme vaistomaisesti osoittamaan tunteitamme. Hyvän kosketuksen avulla kerromme toisille, että välitämme heistä ja arvostamme heitä. Osoitamme myötätuntoa halaamalla, taputtamalla olkapäälle tai ottamalla lapsen syliin tyynnyteltäväksi. Hieromme vaistomaisesti kipeitä kohtiamme ja peitämme väsyneinä pään käsiimme. Taideteosta katsottaessa iho ottaa kokonaisuudessaan vastaan sen

²⁵⁷ Karttunen 2011, 20.

²⁵⁸ Marks 2000, 114.

²⁵⁹ Kinanen 2007, 168.

²⁶⁰ Marks 2000, 110.

viestimiä asioita. Tuntoaistiin kohdistuva kosketus on tässä tapauksessa välitön. Marks mieltää, että jos esine voi luoda fyysisen kontaktin tunteen, voi myös haptinen tunne saada tuntemaan esineen.²⁶¹

Kädellä koskettaminen merkitsee yhteyttä. Se on silta sisäisen minän ja ulkopuolisen maailman välillä. Kosketuksella voimme luoda yhteyden itsemme ulkopuolelle, toisen kehoon ja kehon kautta myös hänen sieluunsa. Kosketus antaa luottamusta, lämpöä, mielihyvää ja elinvoimaa. Jokisalon taiteessa kädet ovat yksi tärkeimmistä kuva-aiheista. Äidin vakaat ompelijan kädet ovat pääroolissa muun muassa *Äiti ompelee* -työssä (1995). Kuva-alaa hallitsee verenpunainen vaate, luultavasti mekko, jonka hihaosaa äidin vakaat kädet harsivat. (Kuva 12.) Oikea käsi pitelee varmalla otteella parsinneulaa, vasen hallitsee ja pitää työtä kasassa. Äidin kädet ovat paljon esillä Jokisalon töissä. Ne ovat ompelukoneen tavoin vahva ja konkreettinen äidin merkki. Jossain vaiheessa äidin kädet vaihtuvat teoksissa Jokisalon omiksi käsiksi, kuten jo edellä mainitussa teoksessa *Omakeuva menneiltä ajoilta* (2009). Myös teoksessa *Marjatta, näkökulma III*²⁶² kädet nousevat merkittävään rooliin.

Kädet ovat monessa Jokisalon teoksessa kasvoja tärkeämmässä roolissa. Tutta Palin tutkii väitöskirjassaan *Oireileva miljöömuotokuva. Yksityiskohdat sukupuoli- ja säätyhierarkian haastajina* (1998) muotokuvien lähilukua. Yhtenä teemana on ihmisten sijoittaminen miljöömuotokuvaan ja toisaalta myös heidän käsiensä asentojen tutkiminen – mitä kädet kertovat säädystä, elämästä ja henkilöistä. Kädet nousevatkin yhdeksi kirjan lähiluvun mielenkiintoisammaksi teemaaksi. Palinin mukaan kädet tulevat muotokuvan sisäisessä hierarkiassa vasta kasvojen jälkeen, mutta ne voivat kuitenkin 1800-luvun lopun todellisuuskuvauksen näkökulmasta ruumiillisessa konkreettisuudessaan ja metonymisyydessään haastaa jopa kasvojen keskeisyyden.²⁶³ Jokisalon teoksessa kädet ovat työn tekijän merkki. Kasvot ovat useassa työssä toisarvoiset, vaikkakin silmät ja katsominen ovat tärkeitä Jokisalon taiteen elementtejä. Useassa työssä päät on myös katkaistu kokonaan pois.

²⁶¹ Marks 2000, 163.

²⁶² Ateneumin Kalevala-näyttelyssä vuonna 2008 esillä ollut neliosainen *Marjatta*-teos oli Kalevalan Marjatta-runon pohjalta tehty. Kutsunäyttelyssä oli kymmenen kuvataiteilijan näkemyksiä kansalliseepoksemme eri osista. Marjatta-runon on kansanversio Neitsyt Maria-legendasta. Leinonen 2011.

²⁶³ Palin 2004, 117.

Palin kertoo väitöskirjassaan kuinka 1800-luvun taiteilijat tekivät muotokuvaharjoituksia erityisesti käsistä, myös hansikoiduista, ja joskus myös draperioiden yksityiskohdista.²⁶⁴ Etenkin taiteilijoiden käsistä otetut kipsiveistokset viittaavat siihen, että luovuuden ja yksilöllisen todellisuussuhteen ajateltiin paikantuvan voimakkaasti käsiin.²⁶⁵ Hyvänä esimerkkinä käden pitämistä ohimolla tai poskella pidettiin melankolian ikonografian konventiona.²⁶⁶ Helene Schjerfbeckin *Toipilaassa* (1888) tyttö pitelee käsissään kevään ensi viherrystä, mikä kuvastaa toivoa ja lupausta paremmasta huomisesta. Sen sijaan Christian Kroghin *Sairas tyttö* -maalauksessa (1880–1881) sairaan tytön käsissä oleva kukka makaa vaivalloisesti sormien välissä – tällä kertaa toivo on menetetty.²⁶⁷ Juho Rissanen *Povarissa* -teoksessa (1899) kädet jäsentelevät vahvasti maalauksen katsomista. Katse siirtyy käsiparista toiseen. Työssään Rissanen on halunnut kuvata käsien kautta erilaisia tunteita kuin kihelmöivää jännitystä, myötäelämistä, hämmästyä, epätietoisuutta ja ehkä jopa pahansuopaisuuttakin.²⁶⁸ Jokisalon teoksissa käsillä on hieman vastaava rooli; ne ovat käsiä, joilla tehdään työtä. Ne ovat selkeä käsityöläisyyden, mutta myös äidin merkki. Myöhemmissä teoksissa Jokisalo myös liittää itsensä osaksi useampaa teosta ja käyttää omia käsiään äidin käsien sijaan. Tällä tavalla hän merkitsee itsensä teokseen – sakset eivät enää merkitse Jokisaloa teokseen, hän on niissä itse.

Jokisalon teosten käsitöitä tekevät kädet yhtyvät Suomen taidehistoriasta löydettäviin naiskuvausten kaanoniin. Riitta Konttinen kirjoittaa *Maria Wiik* -kirjassa (2000) naisten merkistä kodin paikkana. Hänen mukaansa ompelu oli tyypillisin naiselle ansioiksi katsotuista tehtävistä, sillä tämän tuli kärsivällisesti ja uhrautuvasti tähdätä oman lähipiirin jäsenten välittömään hyödyttämiseen.²⁶⁹ Jokisalo jatkaa tätä naisten ikaikaista perinnettä liittämällä käsitöitä tekevä nainen taideteoksen keskiöön. Tutta Palinin mukaan ompelutyötä pidetään naiseuden attribuuttina, tai henkilöstä riippuen myös ammattiattribuuttina.²⁷⁰ Hänen mukaansa sellaisissakin töissä, missä naisen kädet eivät pitele tavallisinta naiseuden attribuuttia, ompelutyötä, niiden voidaan lukea

²⁶⁴ Palin 2004, 117; Coquery 1997, 143.

²⁶⁵ Palin 2004, 117.

²⁶⁶ Palin 2004, 118.

²⁶⁷ Palin 2004, 131–132.

²⁶⁸ Simpanen 2004, 254.

²⁶⁹ Konttinen 2000, 19.

²⁷⁰ Palin 2004, 237; Konttinen 2000, 55.

metonymisesti viittaavan tällaiseen työhön.²⁷¹ Jokisalon teoksissa kädet nimenomaan merkitsevät äidin ammattiattribuuttia ja Jokisalon itsensä tapauksessa naiseuden ja myös taiteilijan attribuuttina, teoksen allekirjoittavana kätenä.

Palinin mukaan käsien ja kasvojen korostaminen liittyy kiinteästi porvarillisen muotokuvan ikonografiaan, jossa yksilöllinen persoonallisuus ja luova ajattelukyky legitimoivat henkilön sosiaalisen aseman. Toisin sanoen muotokuvassa henkilöiden pitelemät esineet kertovat kuvatusta henkilöstä, tämän ammatista, sosiaalisesta asemasta ja myös älykkyydestä.²⁷² Jokisalon teoksissa kädet pitelevät vuorotellen tälle tyypillisiä ammattiin ja taiteeseen liittyviä attribuutteja. Välillä käsi tarttuu saksiiin, joskus neula on kädessä. Tämä tuo selvästi esiin Jokisalon äidin aseman käsityöläisenä, mutta myös Jokisalon itsensä taiteilijana.

Palin mainitsee Akseli Gallen-Kallelan maalaamassa J.L. Sebeniuksen muotokuvassa (1886) mielenkiintoisen detaljin. Maalauksessa Sebenius pitelee kädessään mustekynää, joka Palinin mukaan selvästi erottuvine terineen vihjaa epämääräisesti väkivallan mahdollisuuteen. Hänen mielestä tämä pieni detalji, metalliterä, joka on maalattu äärimmäisellä huolella, piirtyy erityisen selvästi esiin tumman puvun muodostamasta taustasta rinnastuen samalla myös pöydällä oleviin insinöörin työvälineisiin, harppiin ja saksiiin.²⁷³ Palin pitää näitä eräänlaisina moderneina aseina, joiden avulla penetroidaan tulevaisuuteen. Tällainen detalji kääntää jo itsessään totunnaisen hierarkian, jossa pienikokoinen on suurikokoista vähäpätöisempään.²⁷⁴ Sebeniuksen terävät työvälineet luovat yhtymäkohdan Jokisalon vastaaville viiltäville työvälineille. Samalla tavalla neulat ja sakset ovat Jokisalon aseita, väkivaltaisista detaljeista, jotka pienuudestaan huolimatta nostattavat niitä voimakkaimpia haptisen representaation tuntemuksia.

Tällainen käsityötä tekevän naisen kuvaaminen taiteen historiassa on merkittävä ja paljon tutkittu. Esimerkiksi Ida Silfverbergin *Nuotan kutojatar* (1863), Maria Wiikin *Karstaava tyttö* (1883) tai Olli Miettisen *Ompelijattaret* (1929) teosten pääosissa on käsitöitä tekevä tai pitelevä nainen. Riitta Konttisen mukaan ompelemista pidettiin

²⁷¹ Palin 2004, 236.

²⁷² Palin 2004, 196.

²⁷³ Palin 2004, 196–197.

²⁷⁴ Ibid.

naisille luonnostaan sopivana harrastuksena ja sitä opetettiin kaikille tytöille, oli heillä siihen taipumuksia tai ei. Kauniilla ja taiteellisilla ompelutöillä säätyläistön naiset lunastivat paikkansa, sillä he ”sulostuttivat” ja tekivät kodin miehille mieluisiksi.²⁷⁵ Taiteellisten harrastusten kanavoiminen ompelutöiden kautta ymmärrettiinkin luontevaksi osaksi naisellisuutta (samoin kuin kukka- ja posliinimaalausta), jotka olivat Suomessa 1870-luvun loppupuolen uutuuksia ja nimenomaan feminiinisinä pidettyjä alueita. Ne eivät olleet liian kunnianhimoisia ja edellyttivät naisille tyypillistä tarkkuutta ja huolellisuutta.²⁷⁶ Laura U. Marks liittää naisten taiteet kuten kutomisen, koruompelun ja kirjailun silmiä hivelevään haptiseen katsomiseen.²⁷⁷ Niiden intiimit detaljit herättävät meissä tunteita oikeista kankaista ja käsitöistä, siitä miltä samettinen kangas käsissä tuntuu ja miltä jäykkä tafti korvissamme kuulostaa.

Naisten herkkiä käsitöitä tekemään tarkoitettuja käsiä on myös mielenkiintoista peilata Palinin mainitsemiin hallitsevien ja maskuliinisiin miesten käsien kuvauksiin.²⁷⁸ Palinin esittämässä esimerkkitapauksissa miesten kädet ovat usein kompetentit eli pätevän miehen kädet. Maalauksissa miesten käsille lankeava valo korostaa henkilöiden pätevyyttä ja toimijuutta.²⁷⁹ Jokisaloon teoksissa, niin kuin aiemmin mainitsin sakset ja neulat siirtyvät sivuroolista päärooliin ja samalla myös niiden herkkä viehättävyys muuttuu kylmän raadolliseksi. Esimerkiksi *Kuningatar Blanka* -maalauksen pienenä yksityiskohtana olevat koristeelliset ja naiselliset sakset ovat mielenkiintoinen vastapari Jokisaloon vereen upotetuille ja ruostuneille palttinasaksille. Jos 1800-luvun miljöömuotokuvissa miesten ammattiattribuutit on kuvattu valtaviin käsiin, merkiten lähes aina kuvattavan arvoa tai älykkyyttä, on Jokisaloon tuotannossa naiseuden attribuutit nostettu esiin naisten sievistä ja hellistä käsistä taiteilijan ja tämän työläisäidin vahvoihin käsiin, teosten keskiöön. Jokisaloon teosten naisten kädet on kuvattu vähintään yhtä merkittävänä ja valtavina, kuin miljöömuotokuvissa esiintyvät miesten kädet. Näiden vahvojen naisten käsissä sakset ja neulat merkitsevät naiseutta ja tasa-arvoa.

²⁷⁵ Konttinen 2000, 55.

²⁷⁶ Ibid.

²⁷⁷ Marks 2000, 169.

²⁷⁸ Tutta Palin osoittaa monessa miljöömuotokuvassa, kuten esimerkiksi Akseli Gallen-Kallelan *J.L. Sebenius* (1886) tai *Léon Bonnat, Louis Pasteur tyttärentyttärineen* (1886) maalauksissa käsien olevan korostettujen suuret. Palin 2004, 186.

²⁷⁹ Palin 2004, 194.

Palin pitää väitöskirjassaan kuvaamiaan erilaisia naisia esittäviä kuvia vähemmän kiehtovina lähiluvun näkökulmasta katsottuna. Hänen mukaansa ne kyllä kuuluvat elimellisesti 1800-luvun lopun ikonografiaan, ja useampia niistä voidaan hyvin lukea kauneuden ja naiseuden, kuten esimerkiksi äitiyden tai kodin synekdokeina, vaikka moni naiskatsoja tai mallin tuttava varmasti lähestyikin niitä myös yksilöllisen persoonallisuuden esityksinä. Palinia kuvissa häiritsee erityisesti eräänlainen itsestäänselvyys tai auvoinen harmonisuus, sanalla sanoen ristiriidattomuus. Ne ovat kuuliaisen kaavamaisia, epädramaattisia muotokuvia.²⁸⁰ Vaikka Jokisalon taiteen keskeiset attributit ovat selvää jatkumoa Palinin esittämille naiskuvien tavalle esittää naisellisia attribuutteja, ovat ne kuitenkin siirtäneet naiseuden kuvauksen uudelle tasolle, jossa naista ei enää alisteta pikkunaisten töihin. Jokisalon teoksissa sakset, neulat, langat ja käsityöt on nostettu käsistä teosten keskiöön. Jokisalo ei töissään kumarru nöyränä käsitöiden ääreen, vaan nostaa ne kaikkien näkyville. Naisellisuutta merkitsevistä attribuuteista on tullut itsenäisiä taideteoksia.

Palinin mukaan silloinkin, kun naisen kädet eivät pitele tavallisinta naiseuden attribuuttia eli ompelutyötä, niiden voidaan lukea metonymisesti viittaavan tällaiseen työhön.²⁸¹ Riitta Konttisen mukaan naisellisuus assosioituu ompelemiseen Maria Wiikin sisarestaan Hilda Wiikistä maalaamassa muotokuvassa (1881). Siinä Hildan sirot,²⁸² niin ikään hieman hermostuneet kädet erottuvat selkeästi mustan puvun helmasta jo käsineiden keltaisen värin ansiosta. Käsien koristeellisen siroa asentoa voidaan pitää korostetun naisellisena, riippuahan kädestä vielä viuhkakin.²⁸³ Konttinen näkee Hildan sormien koukistuneen ikään kuin pitelemään neulaa, vaikka Hilda ei maalauksessa käsitöitä teekään.²⁸⁴ Jokisalon tai tämän äidin kädet eivät kuitenkaan ole siron naiselliset,²⁸⁵ vaan tekijän kädet, joissa on lyhyet kynnet, niistä näkyy eletty elämä ja ammatti. Ne ovat vakaat ompelijan kädet ja käsityöläisen kädet – kykenevät kädet.²⁸⁶

²⁸⁰ Palin 2004, 353–354.

²⁸¹ Palin 2004, 236–237.

²⁸² Säätyläisnaisten liljanvalkeita, toimeettomia käsiä on totuttu pitämään etuoikeutetun sosiaalisen ryhmän metaforana. Palin 2004, 237.

²⁸³ Palin 2004, 236–237.

²⁸⁴ Palin 2004, 237; Konttinen 2000, 55.

²⁸⁵ Esimerkiksi Akseli Gallen-Kallelan Ahlströmien perhe -maalauksessa (1890) kaikkien naispuolisten hahmojen näkyvissä olevat kädet ovat korostetun pienikokoiset ja voimattomat, kun taas isän avokämmenien ote nuorimmasta pojasta on kouristuksellisen voimakas. Palin 2004, 272–277.

²⁸⁶ Palin 2004, 236–237.

Samalla tavoin kun äidin ompelijakuva, on myös *Marjatta, näkökulma III* -teos kuvaus käsityön tekemisen prosessista. Siinä kädet lepäävät kevyesti käsityön päällä – tässä työssä käsi todella pitelee neulaa. (Kuva 13.) Jokisalon *Marjatassa* käsityö ja taide yhdistyvät konkreettisesti toisiinsa. Suureen pyöreään puiseen ompelukehykseen on pingotettu puuvillakangasta johon taiteilijan kädet kirjoavat Kalevalasta tutun Marjattatarun 50:stä runosta tuttua kohtausta. Kalevalan Marjatta-tarinan mukaan puolukka viettelee nuoren Marjatan, joka raskautensa myötä joutuu koko yhteisönsä hylkäämäksi. Hän synnyttää poikalapsensa yksin ja selviytyy tapahtumasta lopulta sankarillisesti. Jokisalo pitää näitä Marjatta-tarun juonen käännteitä varsin kohtalokkaina. ”Runoelma koskettaa myös tämän päivän lukijaa, joten päätin antaa Marjatalle tämän päivän nuoren tytön kasvot”, selventää Jokisalo tarinan ja teostensa taustaa Taiteilijoiden Kalevala -teoksessa.²⁸⁷

Marjatta-maalauksessa *Äiti ompelee* -työn sommitelma kääntyy toisin päin. Tällä kertaa emme ole vain käsityöaktin katsojia, vaan myös sen tekijöitä. Tällä tavalla Jokisalo kutsuu katsojan mukaan teokseen. Kuvan eteen astuessa voi olettaa olevansa osa teosta, sen tekijä. Työssä moniaistisuus, silmän huijaaminen eri materiaaleilla, sanaleikit ja etenkin juuri haptinen representaatio ovat voimakkaammillaan. Työ on täynnä visuaalisia ja monimerkityksellisiä elementtejä. Työssä kädet synnyttävät uutta teosta, ja samalla teoksessa synnytetään uutta elämää. Teos syntyy ja niin syntyy myös Marjatan poika, Karjalan kuningas, kaiken vallan vartija.

Puiseen kirjontakehykseen pingotetun kankaan punctum on selkeästi siihen liittyvä miellelyhtymä Jeesuksen käärinliinasta – siitä, mihin Jeesus painoi kasvonsa.²⁸⁸ Jokisalo itsekin pitää teosta ikonina, käärinliinana.²⁸⁹ Kankaan tuntu on yhtä vaikuttavat kuin *Trompe-l'œil*in kaltaisissa töissä, joissa draperia saa valokuvan elämään kolmiulotteisena. Syntyvä Kalevalan punatukkainen hallitsija luo meihin, eli hänen luojaansa, ujon, mutta varman katseen – jälleen kerran joku katsoo meitä kuvasta.

²⁸⁷ Jokisalo 2009, 816.

²⁸⁸ Teos antaa miellelyhtymiä myös Pekka Elomaan Kansallismuseolle dokumentoimasta Eugen Schaumanin verisestä paidasta (1995). Saraste 2010, 182.

²⁸⁹ Kuvataiteilija Ulla Jokisalon suullinen tiedonanto tekijälle näyttelyn opastuksessa 21.9.2011.

Marjatta-teoksen nähdessään on varmistuttava siitä, että teos ei oikeasti sisällä käsityötä, vaan on vain valokuva alkuperäisestä objektista. Teos vaikuttaa ensin valokuvan päälle asetetulta käsityöltä, mutta onkin lopulta valokuva käsityöstä. Kädet asettuvat harmaan pingotetun kankaan päälle. Oikean käden peukalo ja etusormi pitelevät neulaa hennolla kynämäisellä otteella. Kosketuksen tuntu on aito, sillä neula ja lanka ovat konkreettisesti pistettynä kiinni valokuvaan. Kädet ovat kuin kapellimestarin ilmaan kohotetut kädet, sormet erillään, valmiina tulevaan esityksen johtamiseen. Ne ovat kuin taiteilijan kädet, jotka synnyttävät uutta, mutta myös samalla suojaavat uuden elämän syntymää.

Hanna Johansson tutkii väitöskirjassaan maataiteen presentaatiota, siitä miten maataide koetaan monivaiheisena. Ensimmäinen teoksen ilmeneminen viittaa kahtaalle. Se on ensinnäkin taiteilijan elämän tapahtuma, mihin muut teoksen osat ainoastaan viittaavat.²⁹⁰ Taideteoksen tekemisen hetki ei kuitenkaan ole teos. *Marjatta*-teosta katsoessa herää kysymys alkuperäisen ja lopullisen teoksen välisestä suhteesta. Varsinainen Jokisalon käsin kankaalle kirjoma käsityö esiintyy valmiissa teoksessa valokuvattuna toisintona. Esillä on julkinen teos, valokuva, mutta itse käsityötä ei ole tuotu esille näyttelyyn. Varsinainen materiaallinen osa ei ole enää osa teosta, vaan vain osa sen lopullista muotoa. Johansson huomauttaakin, että koska varsinaista käsityötä ei ole tuotu julkiseksi, eikä sitä ole signeerattu, se ei myöskään ole teos.²⁹¹ Jokisalon tuotannosta on löydettävissä paljon teoksia, joissa niiden monikerroksellisuuden takia varsinainen käsityö jää näkemättä. Näitä teoksia Johansson pitää omaa alkuperäänsä etsivänä. Niillä on alkuperää kysyvä luonne.²⁹²

Mihin siis päätyvät nämä valokuvissa esiintyvät varsinaiset käsityöt? Kenelle neulottu työ on olemassa? Kumpi teos on vaikuttavampi? Johanssonin mukaan tämänkaltaisten teosten ensimmäinen ilmeneminen on se hetki kun taiteilija tekee teoksen.²⁹³ Onko siis *Marjatta*-teosta varten kirjottu käsityö olemassa vain taiteilijalle itselleen? Maataiteella ja Jokisalon teoksilla onkin yhteistä niiden heterogeeninen, kahtaalle suuntautuva luonne. Jokisalon tapauksessa tämä kahtaalle suuntautuva luonne on kuitenkin

²⁹⁰ Johansson 2005, 20.

²⁹¹ Johansson 2005, 22.

²⁹² Johansson 2005, 20.

²⁹³ Ibid.

vastakkainen kuin esimerkiksi maataiteen kohdalla. Varsinainen teos onkin dokumentti ensin tehdystä käsityöstä. Teoksen toinen ilmeneminen onkin usein teosta dokumentoiva elementti, valokuva, video tai muu dokumentti. Kiinnostavaa on kuitenkin se, että itse teos ja siitä tehty dokumentti ovat toisistaan erottamattomia.²⁹⁴ Teoksen olemassaolon hajoaminen ei lopulta tapahdukaan Jokisaloon teoksessa.

Koska Jokisaloon teokset ovat sekä uniikkeja käsitöitä että taide-esineitä – valokuvia ja esineellisiä teoksia, on mielenkiintoista pohtia niiden kahtaalle jakautumisen luonnetta myös esineen tasolla. Teosten luokittelu käyttäesineiksi on haastavaa, vaikka Jokisalo ostaakin kankaat, leikkaa ja ompelee ne kokoon ennen kun hän pääsee kuvaamaan niitä teoksiinsa.²⁹⁵ Jokisaloon esineellisillä teoksilla onkin kaksitasoinen elämänkaaren kehitys monessakin eri merkityksessä. Kinanen mukaan museo-objektit on usein osa jotakin kokoelmaa jo museoon tullessaan.²⁹⁶ Jokisalo on itse saksien keräilijä ja näin ollen teoksissa käytetyt esineet ovat valikoituneet tämän henkilökohtaiseen kokoelmaan, missä niitä on suojeltu, vaalittu ja ne ovat saaneet arvon dokumenttina ennen taideteoksen osaksi päätymistä.²⁹⁷ Jokisaloon teoksissa käsityölliset esineet siirtyvät kontekstista toiseen. Esineet kulkeutuvat keräilijän käsistä, keräyskontekstista taideteoksiin (osaksi taideobjektia), mikä tarkoittaa esineiden tai niiden osien muuttumista toisenlaisiksi objekteiksi.²⁹⁸ Ensisijaista kontekstia ei ole enää olemassa, mutta esineiden uusien tulkintojen, representaatioiden määrä kasvaa. Toisen elämänkaaren muutoksen objektit kokevat kun ne osana teosta muuttuvat taideteoksiksi. Lopulta Jokisaloon teokset päätyvät osaksi yksityisten tahojen, gallerioiden ja museoiden kokoelmia. Museon seinien sisällä objekteilla on kolme mahdollista paikkaa: objekti on joko säilytystiloissa, näyttelyssä tai, kuten nytkin, tutkimuksen kohteena. Teokset sulautuvat osaksi uutta tieteellistä kokonaisuutta.²⁹⁹

Marjatta-tarun neliosainen sarja kiteyttää erityisellä tavalla Jokisaloon keskeisimmät teemat. Sarjasta löytyy puhdasta valokuvaa, kankaalle kirjottuja tarinoita, punaisia lankoja, naiseutta ja äidiksi tulemistä käsitteleviä aiheita – ne ovat valokuvan, käsityön

²⁹⁴ Johansson 2005, 54.

²⁹⁵ Elovirta 2001, 80–81.

²⁹⁶ Kinanen 2007, 171.

²⁹⁷ Kinanen 2007, 175.

²⁹⁸ Objektin normaali elämänkaari sisältää karkeasti ottaen kolme vaihetta: sen syntymän/valmistuksen, käytön, käytöstä poisjäämisen ja sen tuhoutumisen. Kinanen 2007, 175.

²⁹⁹ Kinanen 2007, 180.

ja esineiden liittoja, jotka saavat aluksi uskomaan että näemme jotain aivan muuta mitä se todellisuudessa on. Valokuva muuttuu sileästä ja kiiltävästä kehystetystä teoksesta esineelliseksi teokseksi, missä käsityöelementit astuvat kuvasta ulos. Valokuva ei enää seiso erillään kehyksissään. Jokisalo pitää neulastaan kiinni kuin kynästä, jolla hän signeeraa teoksen. Kynä putoaa neulan tavoin lattialle, työ on valmis.

4. KUODES AISTI?

Analysoidessani Ulla Jokisalon teoksia viiden eri perusaistimme kautta olen huomannut, kuinka moneen eri aistialueeseen ne todella vaikuttavat. Tarkastelussani on ollut Jokisalon teoksia eri vuosikymmeniltä, puhtaasti valokuvia ja myös vahvasti kerroksellisia, esineellisiä teoksia. Esimerkkiteokset ovat kaikki eri tavalla haptisia vaikutuksia herättäviä. Jostain teoksista haptista representaatiota ei tunne lainkaan, kun taas jotkin teokset puolestaan representoivat vahvasti useitakin eri aisteja. Haptisen representaation takia pelkästään teoksia katsomalla voi tuntea niissä esiintyvien esineiden materiaalit, korva voi nähdä, tai valokuva maistua. Haptisen havainnoinnin voisi kuvailla olevan kuin kuudes aisti, se mikä varoittaa tulevasta. Haptisen representaation lisäksi tarkastelemani teokset sisälsivät paljon mielenkiintoisia teemoja. Teosluennassa löysin teoksista mielenkiintoisia asioita, kuten taidehistoriallisen katseen ja katseeseen liittyviä kysymyksiä. Jokisalon teoksissa harvoin kuvataan ihmisiä, vaikka Jokisalo kertookin työn lähtökohtana olevan jokin erityinen mielikuva yhden elämän tarinasta. Teoksissa esiintyvät hahmot ovat aina nimettömiä, eivät koskaan joitakin tiettyjä henkilöitä. Sen sijaan silmät, katse ja katsominen ovat vahvassa roolissa. Monessa teoksessa silmät tuijottavat suoraan teoksen katsojaa. Teokset ottavat suoran kontaktin katsojaan. Toinen mielenkiintoinen teosten tema on niiden vahva kirjallinen ja filosofinen sävy. Useimmat teokset syntyvätkin runojen, kirjallisuuden ja filosofisten kirjoitusten innoittamina. Teoksista on löydettävissä vahva kirjallinen perimä, kuvan ja sanan liitto on merkittävä.

Jokisalon taiteen lähtökohta, sen esineistä ja omasta kuvakielestä muodostuva henkilökohtaisen elämän kuvaaminen on lähtöisin Jokisalon äidin elämän tapahtumista. Kivuliaat muistot äidin orvoksi jäämisestä ja äidin ompelijan ammatti loivat perustan Jokisalon taiteelliselle ilmaisulle. Ne ovat muistoja, jotka tarttuivat Jokisaloon lapsena

ja koskettavat häntä vielä aikuisenakin. Jokisalo itse vähättelee omia kykyjään äitinsä käsityölahjojen rinnalla, vaikka on itse arvostettu valokuvaaja ja taiteen opettaja.³⁰⁰ Äidin ja tyttären välinen kuvamaailma on kiinnostanut tutkijoita ja tästä johtuen Jokisalosta tehty tutkimus on pyörinyt naistutkimuksen ja psykoanalyysin ympärillä. Tämä ei yllätä, sillä teosten aiheet ja teosten syntymiseen liittyvät asiat on helposti avattavissa juuri kyseisillä teorioilla. Teokset ovat hyvin psykologisia ja filosofisia, ja viittaavat usein johonkin kirjalliseen, runoihin tai novelleihin. Vaikka Jokisalosta on tehty paljon tutkimusta ja vaikka se melkein aina käsittelee hänen tai äidin elämää ja muistoja, jää silti paljon piiloon. Jokisalon isästä tai isoisästä tai ylipäätään miesten roolista kuvissa on kirjoitettu hyvin vähän. Jokisalo katsookin itseään usein juuri äitinsä kautta – isä on poissa, mukana korkeintaan kihlakuvassa tai perheen sosiaalisessa poseerauksessa.³⁰¹ Miesten lähes kokonaan puuttuva rooli onkin silmiinpistävää. Muutamaa artikkelia lukuun ottamatta isäasioista ei puhuta.³⁰² Päähuomio pysyy edelleen äidissä ja tyttäressä.

Leena-Maija Rossi näkee naisten kannalta kaikkein voimakkaimmin luonnollistettuna roolina äitiyden, jota länsimaisessa kulttuurissa ja sen kuvissa on pääasiassa ihannoitu ja mystifioitu. Hänen mukaansa feminismiin eri aalloissa äitiyteen on löydetty muunkinlaisia näkökulmia, ja jo Simone de Beauvoir totesi äitiyden vapaaehtoisuuden olevan edellytys naisen vapautumiselle. Rossin mukaan suomalainen nykytaide ei enää jatkakaan marxtawendelinläistä madonnamaisuutta vaalivaa äitiyden kuvastoa, vaan teoksista löytyy yhä enemmän arkisuutta ja vanhemmuuden monia kääntöpuolia.³⁰³ Ulla Jokisalon taiteen yhtenä punaisena lankana onkin ollut äidin ja tyttären suhde, ruumiillisen läheisyyden ja erillisyyden, samuuden ja erilaisuuden välinen kaksoisliike. Valokuvan ohella Jokisalo käyttää lankaa, neulaa ja kaavoja yhdistääkseen oman taiteen tekemisensä välineellisesti ompelija-äitinsä työhön. Teosaiheena toistuvat naisten puvut konkretisoivat tehokkaasti naisille asetettuja sosiaalisia kaavoja, normeja ja rajoja. Sakset, leikkaamalla erottamisen terävä merkki, ovat nekin olleet osa Jokisalon keskeistä kuvastoa. Rossin mukaan lapsuus, muistojen muotoutuminen,

³⁰⁰ Valjakka HS 31.8.2011.

³⁰¹ Elovirta 2001, 27.

³⁰² Ks. Honkavaara HS 9.3.2011.

³⁰³ Rossi 1988, 100.

katsomisen ja katsottavana olemisen sukupuolisuus taiteen aineistona tuottavat katsojalleen väkeviä ruumiillisia elämyksiä.³⁰⁴

Toinen mielenkiintoinen seikka Jokisalon taiteessa on teosten määrittelemättömyys. Valokuvalähtöiset teokset omaavat elementtejä useista taiteen lajeista. Ne ovat kuin kollaaseja tai fotomontaaseja, mutta niissä on enemmän konkreettisia esineitä. Niissä on muistumia erilaisista asetelmista, joissa kuvattavana on erilaisia esineitä. Ne eivät ole installaatioita eivätkä veistoksia, vaikka niiden elementit viittaavatkin vahvasti näihin taidemuotoihin. Jokisalo itse kuvailee teoksia esineellisiksi teoksiksi. Tämän nimen alla ne saavat elää ja kasvaa valokuvista monikerroksisiksi, esineellisiksi teoksiksi.

Niin kuin luvussa kolme kävi ilmi, Jokisalon teokset voidaan kokea monen eri aistin avulla ja ne myös itsessään kuvaavat kaikkia kehomme eri aisteja. Niiden henkilökohtainen vire saa katsojan tuntemaan teokset itselleen tutuiksi – valokuvat ovat kuin omasta perhealbumista. Näemme teoksen, mutta myös tunnemme teoksen. Jokisalon teosten haptinen representaatio onkin kirjaimellisesti käsin kosketeltavissa. Työt herättävät meissä eloon kuudennen aistin, vaaroista ja tulevista tapahtumista varoittavan aistin. Saksien terät voivat viiltää ja nuppineulat saattavat pistää. Haptinen kuva voidaan ymmärtää myös aistina, kuva-affektina, jolloin myös affekti voi pakottaa sisäiset tunnot ja emotiot tuntemaan. Myös affektiokuva voi tuoda kokemuksen suoraan vartalon läpi.³⁰⁵

Vaikka teosten kuvamaailma ja esineiden suorat metaforat vereen ja naiseuteen ovat hyvin selkeitä, kuvaa Jokisalo silti hyvin harvoin naista tai ylipäättään ihmistä. Silloinkin kun hän sen tekee, hän pirstoo yksilön osiin, kuvaa rintaa, kättä tai häpyä. Naisen paikan ottaa puku, saksien kanssa risteytynyt symboliikka, kiiltokuvan nuori tyttönen.³⁰⁶ Jokisalolle leninki ei ole pelkästään naiseuden tulkinta, vaan pikemminkin minuuden rakentumisen vertauskuva, lapsuuteen palautuva kaava.³⁰⁷

³⁰⁴ Rossi 1988, 100–101.

³⁰⁵ Marks 2000, 163.

³⁰⁶ Elovirta 1999, 188.

³⁰⁷ Kuvataiteilija Ulla Jokisalon suullinen tiedonanto tekijälle näyttelyn opastuksessa 21.9.2011.

Keskeinen sanasto on pysynyt Jokisalon tuotannossa samoilla urilla aivan alkutuotannosta lähtien. Sakset ovat säilyneet teosten keskiössä neulojen tavoin. 2000-luvulle tultaessa jokin aakkosissa kuitenkin muuttuu. Olen Anna-Kaisa Rastenbergerin kanssa samaa mieltä siinä, että Jokisalon viimeaikaisessa tuotannossa neulat, langat, pistot ja merkitysten ompelu ovat edelleen läsnä, mutta että näyttää siltä, että silmät ja kädet, oletettavasti valokuvauksen historian keskeisimmät aiheet, ovat yhä useammin taiteilijan huomion keskipisteenä.³⁰⁸ Lankojen, saksien ja neulojen lisäksi Jokisalon äiti alkaa olla konkreettisemmin esillä, muotokuvissa ja täysin omana itsenään. Äiti nouseekin omaksi hahmokseen, eikä ole vain merkkinä tai symbolina kuvissa. Uudessa valokuvassa *Taikurin hattu* (2010) Jokisalo on lakittanut äitinsä Tohtorin hatulla. Jokisalon sanojen mukaan äiti on aina jaksanut osallistua taiteen tekemiseen ja antanut luovan pohjan kaikelle tekemiselle.³⁰⁹ Jokisalo halusi lakittaa äitinsä kunnioittaakseen tämän omistautumista tyttärensä työlle, sillä se oli korkein asema, minkä Jokisalo keksi äidilleen antaa. Äiti on ollut ja tulee aina olemaan Jokisalon taiteen aakkosten pysyvin ja tärkein elementti.

Jokisalon taiteen keskeisessä sanastossa varjokuvien rinnalla erilaiset silhuetti- ja kiiltokuvatyöt ovat lisääntyneet, kuten myös erilaisiin vanhoihin satuihin perustuvien satukirjankuvitusten hyödyntäminen osana taidetta. Aiempi kuvasto on keskittynyt arkeen enemmän kuin satuun. Hän on taivuttanut dokumentaarisesta materiaalista taidetta ja nostanut vanhojen mustavalkokuvien maailmasta esiin naiset ja heille kuuluvat tytöt. Hän on kuvittanut arjen historiaa ja tuonut siihen mukaan käsityö/kulttuurihistoriaa tavalla, joka on hienovireisyydestään huolimatta sisältänyt selvän feministisen otteen. Materiaalina lanka pitää sitkeästi pintansa, mutta se ei ole välttämättä aina punaista. Sinisen eri sävyt, musta ja keltainen langan väreinä nostavat päätään. Jokisalo on myös joissain teoksissa käyttänyt mustaa lankaa, jolloin teos näyttää erehdyttävästi lyijykynällä piirretyltä.

Jokisalon viimeisimmissä näyttelyissä sadulla ja leikillä on ollut korostettu vaikutus. Aboa Vetus & Ars Novan näyttelyn *Leikin varjo* viittaa todellisuuskäsitykseen, jossa leikillä kaikkine sen ilmenemismuotoineen on tärkeä, aikuisenkin maailmaa

³⁰⁸ Rastenberger 2011, 6.

³⁰⁹ Kuvataiteilija Ulla Jokisalon suullinen tiedonanto tekijälle näyttelyn opastuksessa 21.9.2011.

hahmottava tehtävänsä. Leikkimällä ja fantasioimalla voi myös päästä yhteyteen elämänsä pimeiden, jopa vaarallisten puolten kanssa. Se, mikä pelottaa, herättää houkutusta.³¹⁰ Keskeinen inspiraation lähde Jokisalon viimeaikaiselle työskentelylle onkin löytynyt 1800-luvun lastenkirjallisuudesta. Erityisesti kirjojen piirroskuvitukset, kuvien synkkä mustavalkoisuus ja yksityiskohtien julmuus, ovat innoittaneet taiteilijaa ja antaneet lähtökohtia joko suoraan tai välillisesti useille näyttelyteoksista.³¹¹

Tärkein muuttuja Jokisalon aakkosissa on kuitenkin niiden sisällössä. Teokset pohjautuvat yhä enemmän fantasiafeminismin puolelle, teosten keskiössä ovat leikki, sadut ja lapsuuden elämysmaailma. Anna-Kaisa Rastenberger määrittelee Jokisalon tämän uusien teostensa perusteella fantasiafeministiksi, jonka kuvasto on salaperäistä ja merkitykset tulkinnanvaraisia. Hänen mukaansa fantasiafeminismi on suuntaus, jossa psykologisoidaan naisen roolia satujen ja fantasian kautta.³¹² Jokisalon taiteessa onkin mukana paljon elementtejä, jotka houkuttelevat viittaamaan myytteihin sekä tulkitsemaan kuvia psykologian kautta. Rastenberger mieltää, että suomalaisessa nykyvalokuvauksessa on ripaus fantasiahakuisuutta. Monia naisvalokuvaajia kiehtoo mahdollisuus luoda taiteellaan kokonaisia, sadunomaisia maailmoja.³¹³ Veikko Halmetoja puolestaan näkee, että Jokisalo onkin ottanut suvereenisti haltuunsa näkökulman, joka on tuttu useiden nuorempien taiteilijoiden tuotannosta. Muun muassa Anni Leppälä ja Susanna Majuri lukeutuvat Jokisalon oppilaisiin.³¹⁴

Jokisalo ei ole hylännyt uudessa tuotannossaan naisnäkökulmaa, mutta sen käsittelytapa on muuttunut. Vaikka joukkoon mahtuu yhä historiallisen realismin nojaavia teoksia, on mukana entistä enemmän realismia kyseenalaistavaa materiaalia. Jokisalo onkin ottanut suvereenisti haltuunsa näkökulman, joka on tuttu useiden nuorempien taiteilijoiden tuotannosta. Halmetojan mielestä Jokisalo käsittelee naiseksi kasvamista ja sukupuoli-identiteetin muodostamista tavalla, jossa kertomuksilla ja

³¹⁰ Ulla Jokisalon *Leikin varjolla* -näyttelyn näyttelyteksti. Aboa Vetus & Ars Nova -museon www-sivut.

³¹¹ Ibid.

³¹² Rastenberger 2011, 25.

³¹³ Ibid.

³¹⁴ Halmetoja HS 31.3.2011.

estetiikalla on suuri rooli. Hän kuvittaa alitajuntaa, mutta ei banalisoi sitä. ”Vaikka hän näyttää meille salaisuuden, hän kykenee säilyttämään arvoituksen.”³¹⁵

Arja Elovirran kuvailemat taiteen aakkoset ovat siis saaneet lisää täytettä sen sisältämään kielioppiin. Jokisalon aakkoset elävät ja joustavat teemoiltaan työstä toiseen, eivätkä ne aina tarkoita samaa. Jokisalon esineet ovat tärkeä osa hänen omaa historiaansa, eivätkä niiden tarinat tai merkitykset välttämättä välity teosten katsojille samanlaisina. Jokisalo kuitenkin pukee esineensä sellaiseen asuun, että ne herättävät kaikissa henkilökohtaisia tunteita ja muistoja. Vaikka Jokisalo toistaa töissään omaa henkilökohtaista sanastoaan, eivät teokset ole lainkaan satunnaisia tai yhdentekeviä, vaan päinvastoin Jokisalolaisen ajattelutavan kanssa tulee vääjäämättä tutuksi, sillä niin maanisesti hänen työnsä tiettyjen symbolien ympärillä pyörivät. Jokisalon ilmaisu perustuukin toistoon ja jatkuvasti uudelleen organisoituvaan kuvakieleen. Kyseessä on jatkuva prosessi, joka muuttuu koko ajan. Saksien tai Jokisalon äidin kasvojen ja käsien merkitys ei ole pysyvä. Se muuttuu kuvasta toiseen vaihdellen leikin, julmuuden, väkivallan ja nostalgian välimaastossa.

Jokisalon teosten esineillä on taiteilijalle itselleen hyvin henkilökohtainen tunnearvo. Se toimii sosiaalisen faktan todisteena ja dokumenttina. Esineet ovat merkkejä, symboleita, mutta etenkin myös avaimia uusien representaatioiden laatimiseen. Objekti toimii merkinä silloin kun se edustaa kokonaisuutta, johon sillä on todellinen suhde. Esine toimii dokumenttina. Symbolina esine toimii silloin, kun sille luodaan (tulkinnan kautta) yhteys tapahtumiin ja henkilöihin, joihin sillä ei ole todellista suhdetta. Tällöin suhde on metaforinen. Toimiessaan samanaikaisesti sekä merkinä että symbolina objektit tuovat menneisyyden nykyisyyteen, mutta samalla antavat mahdollisuuden jatkuvaan uudelleen tulkintaan – uusiin representaatioihin.³¹⁶ Jokisalosta tehty aikaisemmat tutkimukset toimivat vahvana pohjana hänen taiteensa tutkimiselle. Vahvaa elämäkerrallista virettä tai naiseuteen liittyviä kysymyksiä on mahdotonta sulkea pois. Myös mies voi omaksua naisellisen katsojaposition ja toisaalta kaikki naispuoliset katsojat eivät välttämättä samaistu teoksissa esiintyviin naisiin.³¹⁷

³¹⁵ Halmetoja HS 31.3.2011.

³¹⁶ Kinanen 2007, 184.

³¹⁷ Palin 1998, 142.

Haptisen representaation soveltaminen on viimeaikoina keskittynyt elokuvataiteen analysoimiseen. Haptinen käsittää taidehistorialle tuntemattomien aistien kuten maku- ja hajuaistin tuntemista teosta katsottaessa. Erilaiset hajut voi helposti yhdistää eri paikkoihin ja ihmisiin, mutta ei välttämättä taideteoksiin. Videoita taas voi kuunnella. On myös sanottu, että kuvat puhuvat ja puhuttelevat katsojaa, vaikka konkreettista ääntä ei kuuluisikaan. Niin kuin alussa esitin, haptinen representaatio mahdollistaa myös valokuvan ääniaistimuksen. Tämä kuitenkin liittyy enemmän teosten punctumin herättämiin aistimuksiin, etenkin jos tarkasteltavana on jonkin muun valokuvataide kuin Jokisalon. Taideteosten kokemisessa makuaisti on ehdottomasti kaikista haasteellisimmin. Taidemuseoissa voidaan esitellä esimerkiksi maalauksia niistä valmistettujen kohokuvien avulla tai patsaita voi saada koskea valkoisin hansikkain. Myös eri hajujen perusteella näkövammaiset voi pystyä aistimaan teoksen värejä – appelsiinin tuoksu vastaa oranssia, laventeli violettiä ja mänty ja kuusi esittävät tietenkin vihreää. Musiikki voidaan nähdä väreinä, kuten esimerkiksi Jean Sibelius näki Ainolan vihreän takan värin F-duuria vastaavana. Kosketusaistille ja hajuaistille erilaiset kokemukset tallentuvat vahvimmin. Kosketusaisti, joka on lähinnä aistivaa ruumista, pystyy tallentamaan hyvinkin voimakkaita muistoja, toisin kuin visuaalinen havainnointi jossa aika hajottaa muistin rakenteen.³¹⁸ Varsinaista taiteen maistamista on vaikea kuvailla tapahtuvan muuten kuin hajuaistiin tai haptiseen representaatioon liitettynä.

Jokisalon valokuvien kautta punctumin voi kokea hyvin kollektiivisena. Jokisalon kieli ja sen aakkoset osuvat meidän jokaisen kulttuurilliseen taustaan ja tästä johtuu töiden kiinnostavuus. Niissä on kaikille jotain tuttua. Jokisalon äiti, kaiken työllisen inspiraation alkulähde, on innoittanut ja innoittaa edelleen hänen taiteellista ilmaisuaan. Koska meillä kaikilla on äiti tai isoäiti, joiden attributteja ovat yhtä lailla kutominen, neulominen ja käsityöt, ovat teokset sen takia niin tutun ja turvallisen oloisia. Valokuvien pelottava olemus kuitenkin syrjäyttää sen tutun ja turvallisen, mikä alkaa kiehtoa yhä enemmän. Teosten kautta voi oppia uutta itsestään ja jopa äidin ja tyttären suhteesta lähes huomaamatta. Tästä johtuen Jokisalon kuvamaailma on meille kollektiivista.

³¹⁸ Marks 2000, 130.

Jokisalo muokkaa tutut asiat uusiksi kokonaisuuksiksi. Langalla kirjaillut ompeluohjeet kohtaavat perhekuvan ja valkoinen mekko muuttuu lukemattomien siihen kiinnitettyjen neulojen myötä voodoo-nukeksi. Samalla arkinen asia muuttuu runolliseksi.

Turvallisesta tulee aika kauheaa, ja vaatteeseen ilmestyy kuvia sisäelimistä.

Lopputuloksena katsoja joutuu näyttelyssä kulkiessaan kyseenalaistamaan jatkuvasti aiemmin ajattelemaansa tulkintaa.

Jokisalolle käsityö ei ole vain käsin tapahtuvaa puuhastelua vaan siihen liittyy samanaikaisesti ihmisen tapa käsittää ja ymmärtää maailma tietyllä tavalla. Käsityö, aikomuksen ohjaama käsin tekeminen, on ihmiselle yhtä olennainen piirre kuin kyky käsitteelliseen ajatteluun, jonka katsotaan erottavan ihmisen muista eläimistä.³¹⁹ Kerta toisensa jälkeen Jokisalo pysähtyy äidin kuva-albumiin, omiin lapsuuskuviinsa. Niillä kaikilla on oma tarinansa ja merkityksensä, osansa inhimillisessä historiassa.³²⁰

Jokisalo toteaaakin kaiken liittyvän kaikkeen: ”Elämä ja taide ovat yhtä vyyhteä, jota ei sen selvemmäksi saa.”³²¹

Jokisalo lainaa *Alter ego* -työnsä (1986) yhden version nimeksi *Marina Tsvetajevaa lukiessa*. Siinä yhdistyy Jokisalolle tyypillinen ajatus kielen ja kuvan yhteistyöstä – Jokisalon kirjallisesta perimästä. Venäläiselle runoilijalle Marina Tsvetajevalle (1892–1941) rakkaus on sauma, jolla kuolleet on ommeltu maahan, ihmiset toisiinsa.

”Rakkaus on lihaa ja verta, ero sureva vuori, tyhjä huvila, elinkelvoton ghetto, mutta ero on myös julma itsensä tulemisen momentti: _Kunnia sille joka itsensä ratkoo: ratkoo eikä purkaannu!

Ja sille, että harsinlangan alta paistaa elävien suonten puna,

eikä mikään mätä!

Se joka repii, ei menetä mitään!”³²²

Tsvetajevan runo kiteyttää Jokisalon tuotannon keskeiset teemat – Jokisalo on oppinut seisomaan omilla jaloillaan ja langat ovat vahvasti hänen käsissään.

³¹⁹ Vilka 1993, 45.

³²⁰ Jokisalo 1987, 16.

³²¹ Leinonen 2011.

³²² Elovirta 2001, 22.

LOPUKSI – Päättely

Olen edellä analysoinut Ulla Jokisalon teosten haptista representaatiota. Otin tutkielmani lähtökohdaksi haptisen käsitteen soveltamisen Jokisalon valokuvataiteeseen, mistä varsinaista tutkimusta ei ole ennen tehty. Analysoimalla teoksia haptisen havaitsemisen kautta huomasin kuinka vahvasti läpi Jokisalon tuotannon on teoksista löydettävissä haptisia ominaisuuksia. Toisaalta kuvien lähempi tarkastelu osoitti, että kaikki teokset eivät välttämättä sisällä haptisen representaation vaatimia elementtejä, mutta suurimmassa osassa teoksia löytyi usealla eri aistilla aistittavia tuntemuksia.

Analyysini taustaksi hahmotin aluksi Jokisalon taiteen kehityksen kaarta. Jokisalon taiteen keskeinen sanasto, saksien, neulojen ja lankojen muodostava kielioppi toimi tutkielmani varsinaisen analyysin pohjana. Tarkoitukseni ei ollut laatia kattavaa esitystä Jokisalon taiteesta, vaan keskityin yksittäisiin, eri tavoilla haptisuutta ilmentäviin teoksiin. Tämän lisäksi päädyin hahmottelemaan Jokisalon esineellisten teosten symbolistista ja materiaalista kehitystä.

Teoreettisena työkalunani on ollut haptisuuden käsite, jota olen lähestynyt usean eri kirjoittajan, erityisesti Hanna Johanssonin ajatusten kautta. Kiinnostuin Alois Rieglin haptisen representaation soveltamismahdollisuuksista Jokisalon taiteeseen, mikä valokuvalähtöisyyden takia tuntui aluksi varsin haastavalta. Haptisuus kiteytyi tutkielmassani erinomaiseksi työkaluksi tutkiessani Jokisalon niin materiaalisesti, kuin symbolisesti moniulotteisia kuvia.

Teosten analyysit muodostuivat tutkielmassani varsin monitasoisiksi. Teoksista löytyi paljon yhtymäkohtia suomalaisen käsityöperinteen ja maalaustaiteen kaanoniin. Luin niistä viittauksia usean eri aikakauden taiteeseen, kuten esimerkiksi kultakauden ja myös nykytaiteen osalta. Kiinnitin huomiota myös tapaan, jolla Jokisalo kirjallisesti liittää ajatuksiaan teoksiinsa. Kirjallinen ja filosofinen perimä on vahvasti läsnä Jokisalon teoksissa. Jokisalo onkin kertonut haluavansa rakentaa näyttelynsä kuin se olisi kaunokirjallinen teos, monien pienten tarinoiden kudelma.³²³

³²³ Yli-Lassila HS 15.2.2005

Tutkiessani Ulla Jokisalon esineellisten teosten haptista representaatiota, pääsin syventymään siihen teosten olemismaailmaan, joka alun perin sytytti kipinän niiden tutkimiseen. Yllättävintä on ollut se, kuinka teokset saavat tuntemaan asioita hyvin henkilökohtaisesti, mutta, että niitä katsoessa voi myös samaistua vahvasti Jokisalon omaan elämään. Teokset voi siis parhaimmillaan tuntea ruumiillisesti kahdesti – oman ja Jokisalon kokemusmaailman kautta. Jokisalon tuntemukset voivat kuitenkin erota ratkaisevasti omista tunteistamme, ja johtopäätöksinä esittämäni huomiot eivät olekaan yleistyksiä siitä tavasta, miten kaikki niitä tuntisivat. Kuitenkin jostain syystä tässä työssä käytetyissä lähteissä eri kirjoittajien mukaan Jokisalon teokset tuntuvat herättävän samankaltaisia tuntemuksia, minkä perusteella olen kutsunut teoksien kokemista kollektiivisena.

Teosten presentaation, eli monivaiheisen ilmenemisen tutkiminen voisi olla yksi kiinnostava jatkotutkimuksen aihe. Hanna Johansson pohtii väitöskirjassaan maataiteen kaksivaiheista ilmenemistapaa, josta voisi olla aineksia myös Jokisalon monitasoisen taiteen tutkimiseen. Maataiteen kohdalla alkuperäinen, varsinainen teos jää niiden kaukaisten sijaintien takia monilta näkemättä ja ne esitetään usein vain toisen ilmenemismuodon, eli niistä otettujen dokumenttien perusteella. Jokisalon teoksissa monet aluksi valmistetut mekot, kirjailut tai muut käsityöt puolestaan dokumentoidaan, eli jalostetaan korkeataiteeksi, valokuvaksi. Valokuva ei ole enää vain viittaus tai muistuma teoksesta, vaan itse teos. Teokset ovat heterogeenisiä, eli niillä on hajonnut luonne. Koska Jokisalon teoksissa toinen ilmenemisvaihe vastaakin ensimmäistä, herää jatkokysymys alkuperäisen teoksen, tässä tapauksessa käsitöiden puuttumisesta. Missä ovat teosten keskeiset elementit ja mikä on niiden suhde lopulliseen teokseen? Myöskään varsinaista Jokisaloa käsittelevää biografiaa ei ole kirjoitettu.

Jokisalon teosten haptinen representaatio on kirjaimellisesti käsin kosketeltavissa. Teokset tulee kuitenkin voida kokea alkuperäisinä eikä ainoastaan kirjan sivuilta katsottuna. Vaikuttavimmillaan ne jäävät mieleen samaan tapaan kuin unet. Teosten materiaalisuus, monikerroksisuus ja parhaimmillaan niiden kolmiulotteisuus korostuvat teoksen välittömässä yhteydessä. Parhaimmillaan teokset mahdollistavat ruumiillisen katsomisen, niiden haptisen representaation.

Haptisen representaation näkökulmasta tutkielmassa analysoidut teokset ovat luonteeltaan ennen kaikkea mielenkiintoisen monitasoisia. Oletin, että Jokisalon teokset ovat uniikkiudessaan ja erilaisuudessaan erinomainen haptisen havainnoinnin tarkastelunäkökulma. Tämän oletuksen pohjalta sainkin mielikseni huomata kuinka Jokisalon tuotanto todella oli tätä, mutta siitä oli myös mahdollista löytää melkein kaikkia aisteja kuvaavia teoksia. Haptisen havainnoinnin avulla olen onnistunut sanallistamaan sen miksi tunnemme, mitä tunnemme taideteosta katsottaessa. Nämä inhotuksen tai ihastuksen tunteet ovat tuttuja, mutta haptinen representaatio antaa näille tunteille nimen. Langanpäät on nyt solmittu yhteen ja voimme kokea valokuvan kosketuksen.

LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

Painamattomat lähteet

Helsingin yliopisto (HY)

Käyttätymistieteellinen tiedekunta (KTT)
Soveltavan kasvatustieteen laitos

Karppinen, Seija, 2005. Mitä taide tekee käsityöstä. Käsityötaiteen perusopetuksen käsitteellinen analyysi. Väitöskirja.

Helsingin yliopisto (HY)

Kotitalous- ja käsityötieteiden laitos

Kyllönen, Kukka-Maaria, 2009. Käsityö Maurice Merleau-Pontyn ruumiinfenomenologian valossa. Pro gradu - tutkielma.

Suullisia tietoja antaneet

Jokisalo, Ulla, kuvataiteilija, Helsinki.

Sähköiset lähteet

Aboa Vetus & Ars Nova, 2012. Näyttelyt. Ulla Jokisalo: Leikin varjo.

11.2.2011–29.5.2011. ARS NOVA.

<<http://www.aboavetusarsnova.fi/fi/nayttelyt/ulla-jokisalo-leikin-varjo>> (2.10.2012).

Avoin museo, 2012.

<www.avoinmuseo.fi/craftmuseum/muotoilusanat/sana.php?sana=taidekasityo> (2.6.2012).

Jokisalo, Ulla, 2005. Lehdistötiedote Avoin kirja -näyttelyyn.

Valokuvagalleria Hippolyten www-sivut.

<http://www.hippolyte.fi/galleria/tiedote/2009/jokisalo_saraste09.html> (31.8.2012).

- Kansallinen audiovisuaalinen kirjasto, 2012.
Andalucialainen koira + kulta-aika.
<<http://www.kava.fi/node/5481>> (1.9.2012).
- Karjalainen, Tuula, 2001. Langalla kirjailtuja ja neuloilla pisteltyjä lapsuuden tarinoita. Tekstiiohpettajanliiton lehti 4/2011
<<http://www.tekstiiohpettajanliitto.fi/lehti/2011-04/jokisalo.html>> (22.10.2012).
- Karttunen Päivi, 2009. Ulla Jokisalo ja valokuvan punctum. *Emma*-lehti 3/2009. http://www.emma.museum/sites/default/files/emmalehti/EMMA-lehti_3_2009.pdf (22.10.2012).
- Kröger, Tarja & Komulainen, Terttu, 2005. Käspaikka. Käsiyö verkossa.
<<http://www.kaspaikka.fi/koti/tkkroger/kaspaikka/>> (31.8.2012).
- Leinonen, Liisa, 2011. Langalla kirjailtuja ja neuloilla pistettyjä lapsuuden tarinoita. Tekstiiohpettaja-lehden www-sivut.
<<http://www.tekstiiohpettajanliitto.fi/lehti/2011-04/jokisalo.html>> (25.1.2012).
- Rastenberger, Anna-Kaisa, 2012. Ulla Jokisalo: Aikomuksia – leikin varjolla - näyttelyteksti. Suomen valokuvataiteen museon www -sivut.
<http://www.valokuvataiteenmuseum.fi/images/stories/2011-syksy/ullajokisalo_aikomuksia-teksti.pdf> (16.10.2012).
- Skenet, 2012. Ulla Jokisalon valokuvat, kirjonnat ja installaatiot luovat hienon, omintakeisen maailman. Kulttuurikritiikkiä Helsingin kuumimmista riennoista.
<<http://www.skenet.fi/artikkeli/11/08/ulla-jokisalo>> (6.1.2012).

Painetut lähteet ja kirjallisuus

- Aarnio, Eija 2005. Läsnaolon merkitys valokuvassa. *Arjen murtumia*.
Nykytaide ottaa kantaa Kiasman kokoelmissa. Toim. Marja Sakari ja Eija Aarnio. Helsinki: Nykytaiteen museon julkaisuja, 95–109.
- Amperla-Hirvonen Tiina, 2011. Olisinko selvinnyt elämästä ilman taidetta?
Kulttuurihaitari-lehti. 1/2011, 22–25.
- Anttila, Pirkko, 1993. *Käsityön ja muotoilun teoreettiset perusteet*. Helsinki: WSOY.
- Barthes, Roland, 1985. *Valoisa huone*. (La chambre claire) suom. Martti Lintunen, Esa Sironen ja Leevi Lehto. Kansankulttuuri: Suomen valokuvataiteen museon säätio. Jyväskylä: Gummerus.

- Elovirta, Arja, 1999. Modernismin jälkeen. Palasia valokuvataiteen lähihistoriasta. *Valoa*. Otteita suomalaisen valokuvan historiaan 1839–1999. Toim. Jukka Kukkonen & Tuomo-Juhani Vuorenmaa. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon julkaisuja 5, 172–201.
- Elovirta, Arja, 2001. Olen samalla kertaa minä ja itseni ulkopuolella. Ulla Jokisalo kielen ja ajan kynnyksellä. *Kuvieni muisti: vuodet 1980–2000*. Helsingin kaupungin taidemuseo 9.3.–27.5.2001. Helsinki: Musta taide, 16–34.
- Feaver, William, 1990. *Van Gogh. Mestarin maalaukset*. Suom. Eija & Tarja Virtanen 1992. Helsinki: WSOY.
- Heinänen, Seija, 2007. *Käsityötaito ja taide*. Taidon tieto. Toim. Hannu Kotila, Arto Mutanen ja Matti Vesa Volanen. Edita Helsinki: Edita, 97–109.
- Heinämaa, Sara, 1996. *Ihmetys ja rakkaus. Esseitä ruumiin ja sukupuolen fenomenologiasta*. Helsinki: Nemo.
- Ihatsu, Annamarja, 2004. Käsityön monet ulottuvuudet. *Käsillä tehty*. Toim. Tarja Kupiainen. Helsinki: Edita, 41–45.
- Iitiä, Inkamaija, 2004. Modernismin rajankäyntiä. Abstraktin ja esittävän taiteen häilyvällä rajalla. *Pinx. Siveltimevetoja*. Toim. Helena Sederholm. Espoo: WEILIN+GÖÖS, 198–201.
- Itkonen, Satu, 2008. *Selkoa nykyaiteesta?* Helsinki: Kirjapaja.
- Iversen, Margaret, 1993. *Alois Riegl*. Cambridge: MIT Press.
- Johansson, Hanna, 2005. *Maataidetta jäljittämässä. Luonnon ja läsnäolon kirjoitusta suomalaisessa nykyaiteessa 1970–1995*. Helsinki: Like/Rosebuds Books Oy.
- Johansson, Hanna, 2010. *Representaatio. Tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi*. Toim. Tarja Knuuttila & Aki Petteri Lehtinen Helsinki: Gaudeamus.
- Jokisalo, Ulla, 1987. Ulla Jokisalon keskeinen sanasto. *Näkyvästä todellisuudesta : neljä suomalaista valokuvaajaa*, 1987. Toim. Päivi Moore & Merja Salo. Helsinki: Yleisradio, opetusjulkaisut.
- Jokisalo, Ulla, 1998. Ulla Jokisalo. *Dokumentti: 11 valokuvaajaa*. Toim. Olli Haapio. Helsinki: Musta taide 3/1998.
- Jokisalo, Ulla, 2001. Vuodet 2001–1977. *Kuvieni muisti: vuodet 1980–2000*. Helsingin kaupungin taidemuseo 9.3.–27.5.2001. Helsinki: Musta taide, 80–90.

- Jokisalo, Ulla, 2009. Ulla Jokisalo. *Taiteilijoiden Kalevala*. Toim. Ulla Piela. SKS 1220. Hämeenlinna: Kariston kirjapaino, 816–818.
- Karjalainen, Tuula, 2001. Esipuhe. *Kuvieni muisti: vuodet 1980–2000*. Helsingin kaupungin taidemuseo 9.3.–27.5.2001. Helsinki: Musta taide, 7.
- Kauranen, Anja, 1995. Hän. Ulla Jokisalo. Valokuvaaja. *Suomen kuvalehti nro 36*. 8.9.1995, 52–54.
- Kinanen, Pauliina, 2007. *Museologia tänään*. Toim. Pauliina Kinanen. Suomen museoliitto. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino.
- Kiviranta, Marja Terttu, 2004. Kun maalaus ei ole taulu – Maalaus sekoittuu muihin taiteisiin. *Pinx. Siveltimenvetoja*. Toim. Helena Sederholm. Helsinki: Weilin+Göös, 252–253.
- Konttinen Riitta, 2000. *Maria Wiik*. Keuruu: Otava.
- Kortelainen, Anna, 2011. *Leikin varjo*. Aboa Vetus & Ars Nova museo 11.2.–29.5.2011 Helsinki: Musta taide.
- Kristeva, Julia, 1992. *Muukalaisia itsellemme*. Suom. Päivi Malinen Helsinki: Gaudeamus.
- Kälviäinen, Mirja, 1996. *Esteettisiä käyttötuotteita ja henkisiä materiaaaliteoksia. Hyvän tuotteen ammatillinen määrittely taidekäsitteessä 1980-luvun Suomessa*. Kuopio: Kuopion käsi- ja taideteollisuusakatemia.
- Lintonen, Kati, 1997. *Valokuvan 70-luku. Suomalaisen valokuvataiteen legitimaatio ja paradigmanmuutos 1970-luvulla*. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta.
- Lintonen, Kati, 1999. Matka itseän. Suomalaisen valokuvataiteen siirtymää 1970-luvun lopulta 1990-luvulle. *Varjosta. Tutkielmia suomalaisen valokuvan historiasta*. Toim. Jukka Kukkonen & Tuomo-Juhani Vuorenmaa. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon julkaisuja 6, 263–279.
- Marks Laura U., 2000. *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, embodiment, and the senses*. Durham, NC: Duke University Press.
- Merleau-Ponty, Maurice, 1993. *Silmä ja mieli*. Suomennos ja jälkisanat: Kimmo Pasanen Helsinki: Taide.
- Mikkonen, Kai, 2005. *Kuva ja sana. Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*. Helsinki: Gaudeamus.

- Niiniluoto, Ilkka, 1999. Käsityö, kuvittelu ja ymmärtäminen. *Käsityö koskettaa. Käsityön taiteen perusopetus*. Toim. Maarit Humalajärvi ja Marja-Leena Seilo. Helsinki: Suomen kuntaliitto.
- Palin, Tutta, 1998. *Oireileva miljöömuotokuva. Yksityiskohdat sukupuoli- ja säätyhierarkian haastajina*. Helsinki: Taide.
- Pallasmaa, Juhani, 2002. *Ihon silmät Arkkitehtuuri ja aistit*. Synteesi 4/2002.
- Pitkänen-Walter, Tarja, 2006. *Liian haurasta kuvaksi. Maalauksen aistisuudesta*. Helsinki: Like.
- Raamattu, 1992. Helsinki: Typoscan Oy.
- Rastenberger, Anna-Kaisa, 2011. *Liisa ihmemaassa*. Logomo, Turku, 16.1–18.12.2011. Toim. Anna-Kaisa Rastenberger, Elina Heikka, Kati Lintonen. Suomen valokuvataiteen museon julkaisuja 34.
- Rossi, Leena-Maija, 1998. Muuntuvat ja moninaiset kuvat. Naiskuva 1900-luvun suomalaisessa taiteessa. *Alastomat ja naamioidut. Naisen kuva suomalaisessa taiteessa*. Helsingin kaupungin taidemuseo 10.6.–27.9.1998. Helsinki: Helsingin kaupungin taidemuseon julkaisuja.
- Sakari, Marja, 2000. *Käsitetaiteen etiikkaa: suomalaisen käsitetaiteen postmodernia ja fenomenologista tulkintaa*. *Dimensio 4*. Helsinki: Valtion taidemuseo.
- Saraste, Leena, 2010. *Valokuva. Muisto - viesti - taide*. Hämeenlinna: Musta taide.
- Sederholm Helena, 2004. Kuinka kuvat kertovat kokemuksista. *Pinx. Maalaustaide Suomessa. Tarinankertojia*. Toim. Helena Sederholm. Helsinki: Weilin+Göös, 10–13.
- Simpanen, Marjo-Riitta, 2004. Juho Rissanen. *Pinx. Arki- ja pyhäpuvussa*. Toim. Helena Sederholm. Espoo: Weilin+Göös, 250–259.
- Snellman, Anja, 1998. *Side*. Helsinki: WSOY.
- Stewen Riikka, 2004. Kuva kuvassa: trompe l’oeil ja peilaavat todellisuudet. *Esineiden maailma*. Toim. Riikka Stewen ja Susanna Santala. Helsingin taidehalli 17.6.–15.8.2004 ja Tampereen taidemuseo 5.9.–31.10.2004. Helsinki: Suomen taideyhdistys.
- Taiteen pikkujättiläinen*, 1995. Helsinki: WOY.
- Tresidder, Jack, 2004. *1001 symbolia. Kuvitettu opas symbolien maailmaan*. Hämeenlinna: Karisto.

Vilkka, Matti, 1993. Käsityö. Kehon taito. *Puheenvuoroja käsityön ja ammattikasvatuksen filosofiasta*. Tampereen yliopiston täydennyskoulutuskeskus Julkaisusarja A 3/93 Toim. Anja Heikkinen, Ulla Salmi. Tampere: Tampereen yliopistopaino.

Sanomalehdet

Halmetoja, Veikko, 2011. Leikki kuvittaa feminismiä. Helsingin Sanomat (HS) 31.3.2011.

Honkavaara, Leena, 2001. Pisto ja viilto rakentavat lapsuuden. Helsingin Sanomat (HS) 9.3.2001.

Puranen, Elina, 2001. Kuvien muisti nuppineuloina iholla. Keski-suomalainen (KSML) 26.4.2001.

Rautio, Pessi, 2001. *Näyttely perustelee olemassaolonsa*. Nyt-liite 27.4.2001.

Valjakka, Timo, 2011. Valokuva tekee matkoja aikaan, kuvaan ja kieleen. Helsingin Sanomat (HS) 31.8.2011.

Vuori Suna, 2009. Äidin tyttö. Helsingin Sanomat (HS) 10.5.2009.

Yli-Lassila, Jukka, 2005. Ulla Jokisalo luopui saksista, mutta ei ompeleista. Helsingin Sanomat (HS) 15.2.2005.

LIITE: TEOSKUVAT

ULLA JOKISALO: *Omakuva menneiltä ajoilta*, 2009

pigmenttivedos

59 x 42 cm

Useissa kokoelmissa

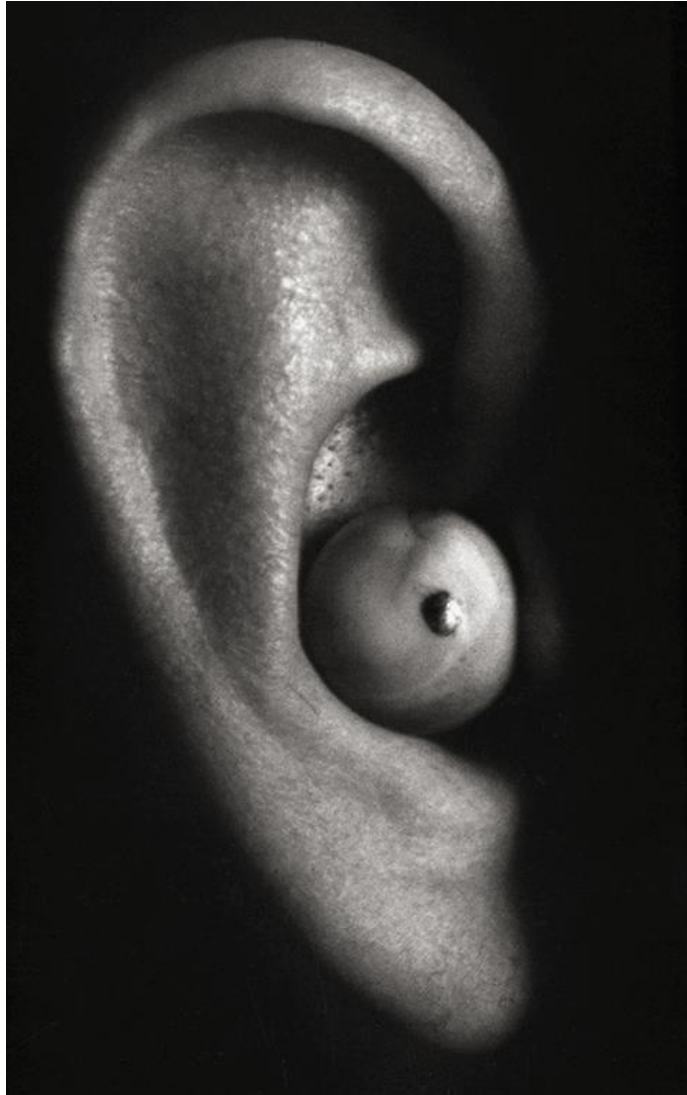
Kuva 1:



Kuva: © Ulla Jokisalo

ULLA JOKISALO: *Nimetön*, valokuva sarjasta Olemus 1986
hopeagelatiinivedos

Kuva 2:

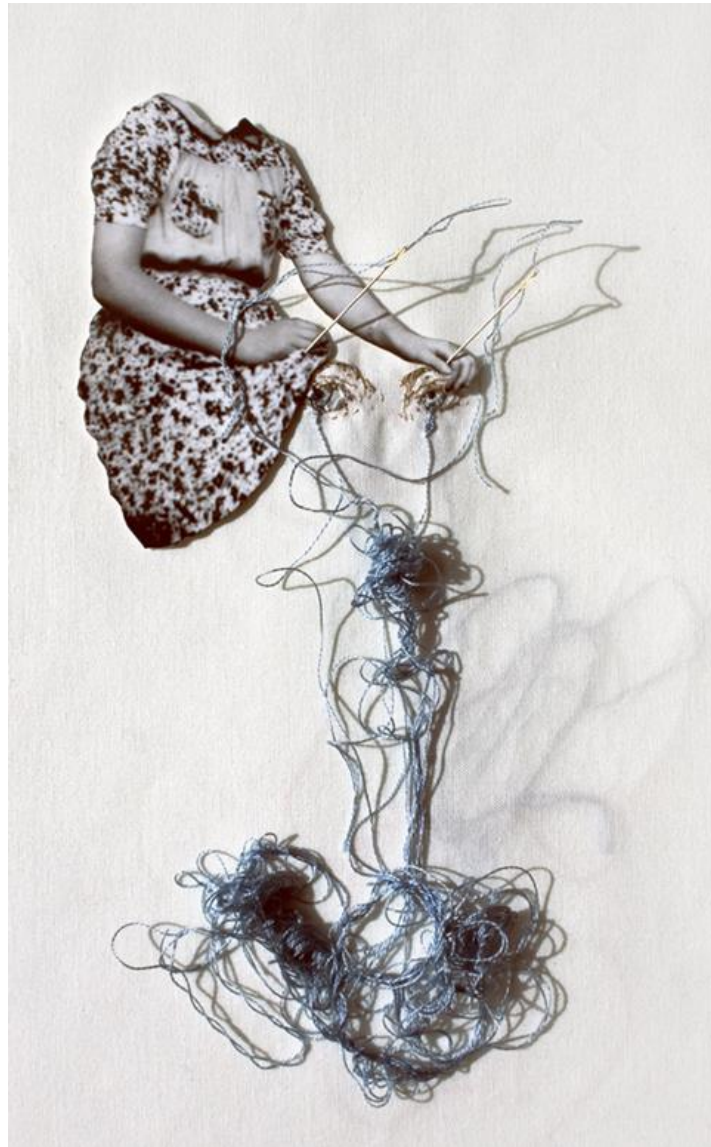


Kuva: © Ulla Jokisalo

ULLA JOKISALO: *Näköala*, 2006

leikattu bigmenttiviedos, kirjonta, lanka ja silmäneulat kankaalle
48 x 34 cm kehyksineen
Yksityiskokoelma

Kuva 3:



Kuva: © Ulla Jokisalo

ULLA JOKISALO: *Silmäni*, 2010

leikattu pigmenttiviedos, kirjonta ja nuppineulat kankaalle
23 45 x 32 cm kehyksineen
Yksityiskokoelma

Kuva 4:



Kuva: © Ulla Jokisalo

ULLA JOKISALO: *Elämäkerta*, 2010
nuppineulat pigmenttivedokselle
47 x 34 cm kehyksineen

Kuva 6:



Kuva: © Ulla Jokisalo

ULLA JOKISALO: *Noema (Minä ja äitini, tänä vuonna 2010)*, 2010
leikattu pigmenttiviedos ja nuppineulat
33 x 25 cm kehyksineen
Yksityiskokoelma

Kuva 7:



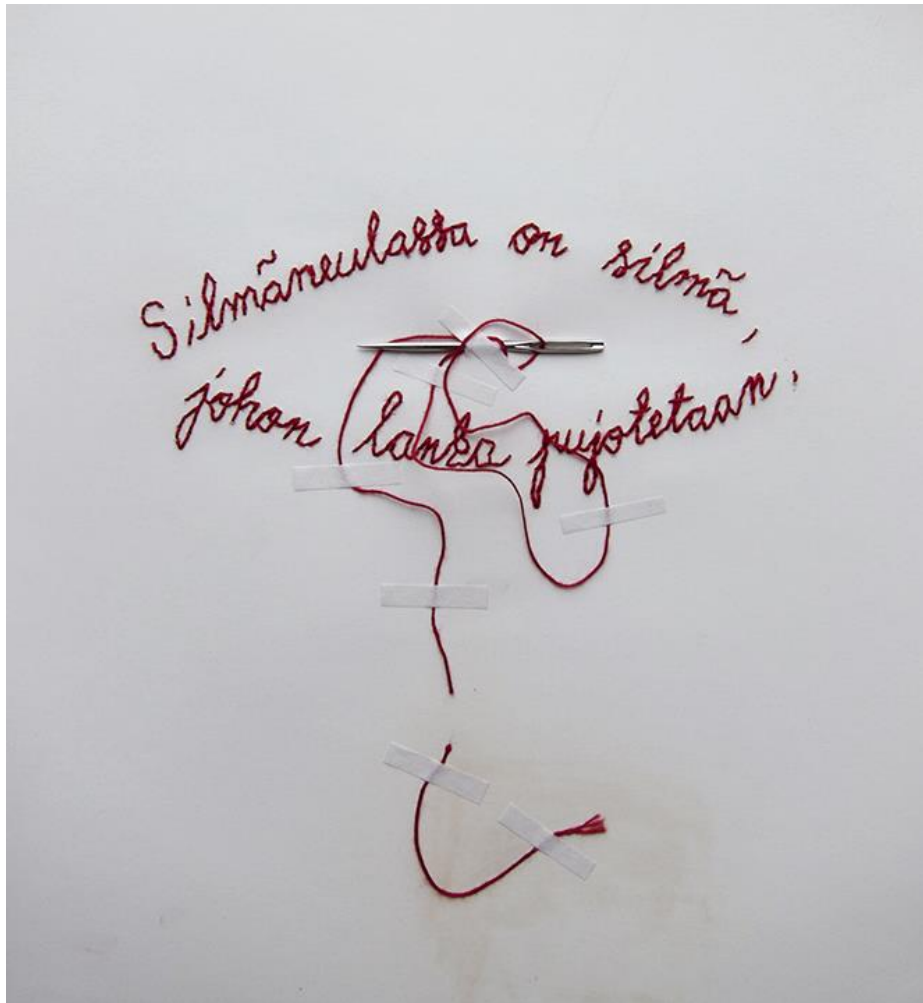
Kuva: © Ulla Jokisalo

ULLA JOKISALO: Nimetön, 1998

paperi, lanka, silmäneula

22 x 22 cm

Kuva 8:



Kuva: © Ulla Jokisalo

ULLA JOKISALO: Nimetön (etupuoli), 1997

hopeagelatiinivedos, lanka, liimapaperi
29 x 24,5 cm

Kuva 9:

Ommeltaessa muodostuu
pistoja. Piston muodosta-
miseksi täytyy meillä
pistää kankaaseen vähi-
tään kerran sisään ja kerran
ulos. Pisto on näiden koh-
tien välillä oleva lanka. Sitä
kohtaa, missä meula pistetään
sisään, kutsutaan sisäänpistämis-
kohdaksi, ja sitä, mistä meula
pistetään ulos, ulospistämis-
kohdaksi. Pistojen sisään- ja
ulospistämiskohdista puhuttaessa
ajatellaan pistot yleensä
ommitelluiksi lankasuvoraam,

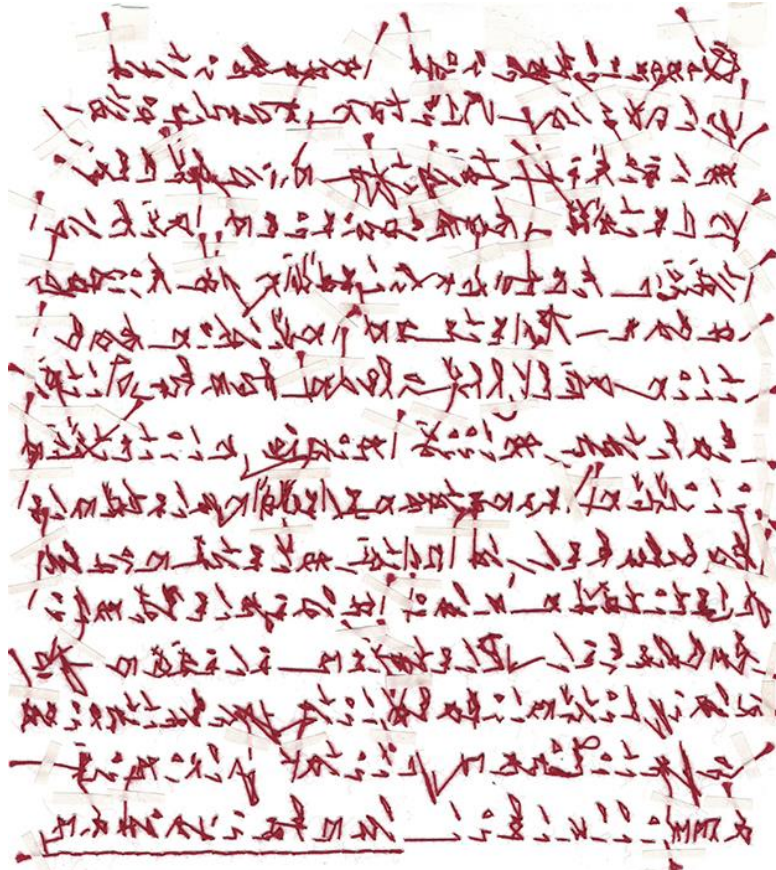
Kuva: © Ulla Jokisalo

ULLA JOKISALO: *Nimetön* (takapuoli), 1997

hopeagelatiinivedos, lanka, liimapaperi

29 x 24,5 cm

Kuva 10:



Kuva: © Ulla Jokisalo

ULLA JOKISALO: *Painiskelee enkelin kanssa*, 2005
kromogeeninen väriverdos, kirjonta ja silmäneulat kankaalle
58 x 67 cm kehyksineen
Nykytaiteen museo Kiasma

Kuva 11:



Kuva: © Ulla Jokisalo

ULLA JOKISALO: Äiti ompelee, 1995
kromogeeninen värivedos

Kuva 12:



Kuva: © Ulla Jokisalo

ULLA JOKISALO: *Marjatta, näkökulma III*, 2008

kirjonta, lanka ja silmäneula pigmenttiviedokselle

96 x 84 cm kehyksineen

Nykytaiteen museo Kiasma

Kuva 13:



Kuva: © Ulla Jokisalo